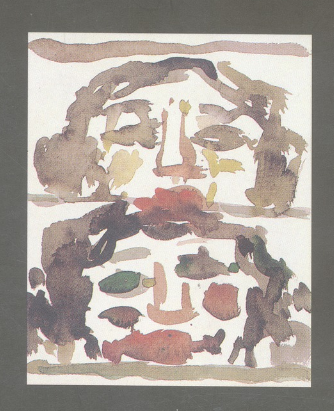


عبد الرّحمن مُنيف

ذاكرة للمُستقبَل

إن الدافع الأساسي وراء معظم ما ورد في هذا الكتاب هو تعزيز دور الذاكرة، بتسليط الأضواء على عدد من الظواهر الأدبية ومبدعيها، كمساهمة في توفير مادة تساعد على وضع سياق، ومن ثم تاريخ أدبي، دون تحيّز ودون تأثير اللحظة الراهنة، خاصة وأن معظم الذين تمّ التطرق لأعمالهم غادروا هذه الدنيا، وأصبح من الممكن التعامل مع ما أنجزوه بموضوعية.

وهذه المادة ليست تاريخاً للأدب أو قولاً نهائياً، وإنما رحلة في عدد من النصوص، تسلّط الأضواء على بعض الجوانب التي يحسن الالتفات إليها وإعادة النظر فيها. وهكذا نجد في نهاية كل رحلة، وبعد تسليط أضواء على جوانب أخرى، أن أسئلة جديدة تفرض نفسها، وأن ما كان يعتبر بديهياً أو نهائياً لم يعد كذلك.

عبد الرحمن منيف

ذاكرة للمستقبل

الطبعة الأولى، 2001

الناشران

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج
الكارلتون، ص. ب: 5460 ـ 11
تلفاكس: 807900/ 807901
التوزيع في الأردن:
دار الفارس للنشر والتوزيع:
عمّان، ص. ب: 9157، هاتف:
5605432، فاكس: 5685501

المركز الثقافي العربي
للنشر والتوزيع

المملكة المغربية.
الدار البيضاء: 42 الشارع الملكي
(الأحباس) ص. ب: 4006 (سيدنا)
هاتف: 303339 ـ فاكس: 305726
لبنان
بيروت: شارع جاندارك ـ بناية
المقدسي. ص. ب: 5158/ 113
هاتف/ فاكس: 343701/ 352826

تمهيد

اكتشفتُ، «بعد لوعة الغياب»، أن هذا النمط من الكتابة، والذي لم يكتسب بعد اسماً محدداً، يمكن أن يكون مفيداً وضرورياً، لأنه اقتراب غير كامل وغير نهائي من الشخصية أو من موضوع أدبي أو فكري، يكون الهدف لفت النظر إلى جانب منه كان في الظل، مما يشجع على المتابعة والتقصي، خاصة وأن قسماً كبيراً من الموضوعات والشخصيات الفكرية والأدبية لم تدرس بما يكفي، وبالتالي لم تقيّم موضوعياً، لتحتل مكانها في تاريخ الفكر والأدب. ومما يزيد في تشويش المشهد أن الذاكرة العربية المعاصرة مأخوذة بالمظاهر، وخاضعة لاعتبارات آنية، ولذلك فهي أقرب إلى العطب، إذ تمتثل لواحد من حدين متباعدين: الماضي، خاصة السحيق منه، والذي يداور ويتم التحايل عليه على أمل استعادته أو التماهي معه. والحد الثاني: الغرق في اللحظة الراهنة، والخضوع لضجيجها الصاخب بحيث يتعذر رؤية غيرها، أو أن يسمع صوت عدا صوتها.

بين هذين الحدين يتراجع كثير مما يجب أن يبقى في الذاكرة

ليحتل موقعاً وليشكّل علامة، ومما يزيد في اتساع الفجوة بين الجديد بالبقاء والاستمرار، وبين ذلك العارض الذي يفرض نفسه نتيجة الصوت العالي والمزاحمة غير المشروعة، فالذين ينحدرون إلى الغياب أو إلى العتمة لا يعودون قادرين على التأثير في الحياة التي استولىٰ عليها غيرهم، وأخضعوها لمنطق مختلف، منطق القوة والمصالح.

هكذا تغيب وجوه ومعالم وأفكار واحتمالات، لأن ليس لها سياق يفرض نفسه، وليس لها من يدافع عنها، خاصة وأن الكثير من القسمات والملامح بقيت في الظل ولم تتح لها فرصة الظهور. ومن المرجح أن تبقى هكذا إلى الأبد أو أن تخضع لاعتبارات الصدفة، فيأتي من يكتشفها ويلفت النظر إليها، كما حصل خلال العقود الأخيرة حين اكتشف الغرب الفكر الصوفي الإسلامي، وطلب منا أن نكتشفه أيضاً، فاندفعنا ننقب ونعيد ترتيب الذاكرة، خاصة في مجال الشعر، بحيث أصبح ما هو متداول من شعرنا القديم يغلب عليه الطابع الصوفي، وأصبح كثير من الشعراء المعاصرين مراجع وأئمة في هذا الفكر!

لا يُراد هنا مناقشة ظاهرة الصوفية وتفسير دلالتها، فهي تحتمل الكثير، خاصة في المرحلة الراهنة، وإنما الأهم إيجاد سياق للفكر والإبداع، ومعرفة التأثير المتبادل فيما بينها، ولماذا أخذت هذه المظاهر والأشكال. أي كيف تمت عملية التوالد ثم الحضانة فالمراحل الأخرى اللاحقة، وكما احتاج كل طور من الوقت والشروط لاكتساب الملامح ولظهور هذه الصفات.

وجود السياق، يشكّل الأرضية للإلمام بالتاريخ، ومن ثم

تدوينه، إذ بدون مثل هذا السياق تتعذر قراءة الكثير من الظواهر، أو معرفة الأسباب التي كوّنت تلك الملامح، وتحديد السياق يجعل السير واضحاً ولهدف محدد، وغيابه يجعلنا نخبط في الظلمة وفي صحراء مجهولة.

وجود السياق إذن، ومعرفة الماضي، لا يساعدان على كتابة التاريخ الفكري والأدبي فحسب، بل ويساعدان أيضاً على استقراء المستقبل وترجيح احتمالات على غيرها، وتقليل نسبة الخطأ إلى أقصى حد.

إن الثقافة تشبه النهر الجاري، وهي تكتسب دورها وأهميتها من خلال الدور الذي تلعبه والنتائج التي تولدها، وهي تفيض، كالنهر، على كل ما حولها، خالقة الحضارة وأساليب الحياة وطُرق التفكير والسلوك والتعبير، مضفية على الأشياء ملامح تميّزها. ولأن للنهر منبعاً ومصباً، ولأن حركة المياه في مجراه لا تتوقف، فإضافة إلى الخصب الذي يتولد نتيجة ذلك، فإن الأشياء والأفكار تنتقل عبر أمواجه، وهكذا تكمن في قطرة الماء قوة الحياة والقدرة على التجدد، في الوقت نفسه الذي يُطرح السؤال الأبدي عن سِر الحياة وتوالي الحضارات وتمازج الثقافات.

الثقافة، بمعناها الواسع هي هذا النهر الدائم الجريان. صحيح أن الأنهار اكتسبت أسماءها وصفاتها منذ أوقات مبكرة، وظلت هكذا على مرّ العصور وتوالي الأيام، إلاّ أنها مع ثباتها دائمة التغير، وكذلك ثقافة أي شعب، إذ إن لكل ثقافة قسماتها الخاصة التي تجعلها مختلفة عن غيرها من الثقافات، ومع ذلك فإن هذه الثقافة اليوم هي غيرها بالأمس، وستكون غداً غيرها عن

اليوم، كما أن هذه الثقافة رغم الجوانب المشتركة التي تجمعها بثقافات أخرى فإنها تختلف عن غيرها.

إذا فقدت الثقافة تميّزها فقدت دورها، لذلك يعتبر التنوع أحد أهم عناصر الثقافة الإنسانية، ومن أبرز مظاهر قوتها وإمكانياتها على الاستمرار. أما إذا غاب التنوع أو ضمر فعندئذ يبدأ العد العكسي وتتعرض الثقافة إلى الضعف والتراجع مهما بدت عليها مظاهر العافية. وهذا ما يفسر تآكل ثم غياب بعض الثقافات في التاريخ، إذ حين تطغى ثقافة وتسيطر، حاجبة الثقافات الأخرى، أو جاعلة منها ثقافات تابعة، أو مجرد صدى لها، فإن الثقافتين، التابعة والمتبوعة، تخسران.

لذلك فإن التراكم الذي يتبع سياقاً معيناً، ثم التنوع الذي يجعل ثقافة تختلف عن غيرها، ـ والاختلاف هنا ليس بمعنى التعارض وإنما بمعنى التعدد ـ يعتبران رافدين من أهم الروافد وأكثرها إخصاباً وإمكانية على توليد الجديد.

فإذا عدنا مجدداً إلى مادة هذا الكتاب، نجد أن الدافع الأساسي وراء معظم ما ورد فيه: تعزيز دور الذاكرة، ليس من خلال إصدار الأحكام وإنما بتسليط الأضواء، على عدد من الظواهر الأدبية ومبدعيها، بهدف إمعان النظر بشكل موضوعي تمهيداً لتوفير المادة التي تساعد على وضع سياق، ومن ثم تاريخ أدبي، دون تحيّز ودون تأثير اللحظة الراهنة، خاصة وأن معظم الذين تمّ التطرق لأعمالهم غادروا هذه الدنيا، وبالتالي اكتملت الدوائر بالنسبة إليهم، وأصبح من الممكن التعامل مع ما أنجزوه بموضوعية.

إن الغياب، الموت تحديداً، يساعد على إعادة الاكتشاف، بعيداً عن الضغط الموجّه أو حمى المنافسة وتحكم قوانين السوق. وحتى لو اكتشفت أعمال أو أوراق لم يجرؤ أو لم يتح لأصحابها أن ينشروها في حياتهم، فإن مثل هذه الإضافة لا تعدو كونها قوساً يُفتح ويغلق ضمن سياق عام، وأغلب الأحيان تعتبر مثل هذه الإضافة تلويناً للصورة أكثر مما هي إخفاء لمعالمها وتغيير لعناصرها. بهذه الطريقة نتمكن من تدقيق الكثير من المسلمات وإعادة النظر في التصنيفات والأحكام.

ولأن المادة المنشورة هنا ليست نقداً بالمقاييس الصارمة المتعارف عليها، خاصة وأنها لا تعتبر امتداداً لأسلوب في النقد المكرس، وليست تجسيداً لمدرسة أو اتجاه، فإن زوايا الرؤية متعددة، واكتشاف ما وراء المباشر احتمال وارد في كل لحظة، وهذا ما يجعل النص أكثر غنى وقابلاً لأكثر من قراءة.

يُضاف إلى ذلك أن هذه المادة ليست تاريخاً للأدب أو قولاً نهائياً في المادة المعروضة، وإنما رحلة في عدد من النصوص، وتسليط الأضواء على بعض الجوانب التي يحسن الالتفات إليها وإعادة النظر فيها. وهكذا نجد أن في نهاية كل رحلة، وبعد تسليط أضواء على جوانب أخرى، أن أسئلة جديدة تفرض نفسها، وأن ما كان يعتبر بديهياً أو نهائياً لم يعد كذلك، تماماً مثل أدراج السلم، إذ إن كل درجة تفضي إلى أخرى، وكل ارتفاع يساعد على رؤية أشمل، وبهذه الطريقة تبقى القضايا مفتوحة على شكل أسئلة أكثر مما هي إجابات تلقينية ساذجة قد ترضي النفس لفترة لكنها لا تكون كافية أو مقنعة.

حين تضاف إلى الأسئلة الذاكرة الجمعية، وهي عبارة عن تجارب الحياة ومأثوراتها وأحلامها، وكل ما أمكن تحصيله، فعندئذ يصبح كل هذا رصيداً ليس لفرد أو لجيل وإنما يتم انتقاله وتدويره، بعد أن يصقل ويُضاف إليه وترفع منه الشوائب والمبالغات، من جيل إلى آخر، من مكان إلى ثان، ومن شأن هذا أن يجعل التعدد والتنوع تراثاً إنسانياً مشتركاً، ولعل في الفصول التي تناولت داغستان أو أرمينيا، مثلاً، ما يؤكد ذلك، إذ تبدو كالمرايا التي يرى فيها الإنسان أشياء عديدة بما في ذلك ملامح وجهه، الأمر الذي لا نجده ربما في المصنفات الرسمية أو في كتب التاريخ.

وكلمة أخيرة: إن الغاية من جمع هذه المواد بين دفتي كتاب إثارة الأسئلة والفضول أكثر مما تدعي الإجابة عن الأسئلة والهواجس الكثيرة المطروحة الآن، ولذلك إذا استطاعت أن تحرض وتثير التساؤلات فإن هذا أقصى ما تهدف إليه.

عبد الرحمٰن منيف

دمشق/ آب 2001

إطلالة على شارع الأميرات

I

دوّن جبرا إبراهيم جبرا في كتابين مستقلين، وتحت عنوان السيرة الذاتية أو أجزاء منها، قسماً من سيرته الذاتية. وإذا كان كتاب «البئر الأولى» قد تناول الطفولة، حتى الثالثة عشرة من عمره، فإن الكتاب الثاني، وهو «شارع الأميرات» كُرِّس، بشكل أساسي، للفترة الأولى من إقامته في بغداد، بعد النكبة الفلسطينية، واقتصر هذا الكتاب على سنة أو سنتين من حياته الجديدة، مع ارتدادات سريعة إلى حياته في فلسطين، بعد «البئر الأولى»، ثم لقطات من حياة الدراسة في إنكلترا.

إلى جانب هذين الكتابين، بثَّ جبرا مقداراً غير قليل من «السيرة» في ثنايا ما كتب، أولاً في الروايات، ثم في الكتب النقدية. وهذا المقدار يحتاج إلى جهد دراسي لجمعه ثم مقاطعته بمعلومات أخرى، تمهيداً لتوثيقه، لأن مجموع ذلك يلقي الأضواء على سيرة هذا المبدع الكبير، ويضع كامل السيرة في سياق منسجم ومتناسق.

وإذا كان الكثيرون قد فتنوا وفوجئوا بما كتبه جبرا في «البئر الأولى»، وتمنّوا أن يواصل كتابة سيرته الذاتية، حتى الأيام الأخيرة، بالطريقة نفسها، نظراً لغنى هذه السيرة وعذوبتها وجمالها، ولأنها تعكس، في جوانب مهمة، تاريخ مرحلة، وحياة أكثر من جيل، في أكثر من مكان، فإن ازدحام حياة جبرا، وتنوع اهتماماته ومشاغله، ثم تلك الرغبة التي لا تتوقف في اكتشاف الحياة والفن، وعيشهما بعمق، وأيضاً اكتشاف أساليب جديدة في الكتابة، جعله يقدّم نموذجاً آخر، وهو يتعامل مع هذه السيرة، خاصة وأن هذا اللون من الكتابة لم يدخل، بعد، في صلب اهتمام الأدب العربي المعاصر إلاّ على شكل ومضات خجولة ومتباعدة.

كان وراء افتتان الكثيرين، ومفاجأتهم، في «البئر الأولى»: الجرأة في التناول، ثم إعادة اكتشاف هذا المبدع في مراحل تكوينه الأولى، مقارنة بالصورة التي كان يُراد وضعه في إطارها بشكل تعسّفي. هكذا بدّد جبرا الكثير من الأوهام، وظهر لكل من يريد أن يعرفه معرفة حقيقية شخصاً قُدّ من الفقر، وواجه المصاعب، ومشى حافياً، بعض الأحيان، وهو يذهب إلى المدرسة. وبالتالي فإن الأوصاف والصور التي كانت تُروّج، ولا تزال، لتصنيف المبدعين، ولعل باعثها، بالدرجة الأساسية، التصنيف السهل أو المتسرّع، خاصة وأن الضجيج السياسي الذي ساد مراحل عديدة في تاريخنا المعاصر، حجب الكثير من الحقائق، أو اعتمد السهل والرائج من المقاييس في التعامل مع القضايا والقامات التي كانت تستعصي على القوالب الجاهزة.

إن الإطلال على عالم جبرا، الغني والمتعدد، في مراحله المختلفة وأماكنه العديدة، يتطلّب جهداً مشتركاً من الذين عرفوه ورافقوه، وأيضاً من الذين يدرسون تاريخ المرحلة والمنطقة، خاصة في جانبه الإبداعي، لأن تدوين هذا التاريخ بمقدار ما يلقي أضواء على جبرا المبدع، فإنه يلقي أضواء هامة على المخاضات الكبرى وترسيمات تلك المرحلة في مجالات إبداعية هامة، تحديداً في الشعر والرواية والنقد التشكيلي، لأن جبرا إبراهيم جبرا يعتبر أحد المساهمين الكبار في إعطاء هذه الحقول الإبداعية ملامح ومسارات معينة.

مهمة من هذا النوع لا تحتمل التأخير، لسبب أساسي: لأن عدداً من الذين رافقوا مسيرة جبرا الإبداعية، وربما منذ بدايتها، لا يزال حياً، ولديه ما يقوله، ويحضر في الذاكرة، الآن، أخوه يوسف وإحسان عباس، ثم تتوالى الأسماء منذ أن وصل إلى العراق: رفعت الجادرجي، البياتي، التكرلي، شاكر حسن، ناظم رمزي، قحطان عوني، مكية، عبد العزيز الدوري، أحمد صالح العلي، بكر عباس، خالد القصّاب، دنيس جونسون ديفيز، عاصم سلام، مظفر النوّاب، وآخرون عرفوا جبرا في مراحل متعددة.

هذه المهمة بمقدار ما تتناول جبرا الإنسان والمبدع، فإنها بمثابة المرآة التي نستطيع من خلالها أن نرى الكثير، قبل أن يتقدّم الزمن ويغيب الشهود.

ثم إن المساهمين في الحقول التي أشرنا إليها، أي الشعر والرواية والنقد والفن التشكيلي، لديهم الكثير ليقولوه، سلباً

وإيجاباً، عن المرحلة التاريخية، الأمر الذي يساعد على كتابة تاريخ حقيقي للمرحلة، على الأقل في الجانب الأدبي والفني. فإذا تمّ تدوين هذه الشهادات من خلال الإدلاء بها، سواء على شكل مذكرات أو ذكريات، فإن من شأن هذا، إذا تمّ، أن يزودنا بكم وافر من المعلومات والوقائع، ويجنبنا الاجتهاد والتقدير، أما بعد غياب الشهود الحقيقيين، ونظراً لعدم وجود التقاليد والوثائق، أو تحريفها والتلاعب بها، فلا بد أن يخلق الكثير من التداخل والتشويش، وبالتالي أن تُعاد كتابة التاريخ، في هذا الجانب، وفقاً لرغبات الأقوياء والمتنفذين، أو لأصحاب الأسماء التي تمّ صنعها وفقاً لمقاييس معينة.

يُضاف إلى ما تقدّم، أن روح القبيلة، وبالتالي التعصّب، من جملة صفات العصر العربي الذي نعيش فيه الآن. إذ إن انتساب المبدع العربي إلى قبيلة سياسية، أو إلى كانتون سياسي راهن، هو الذي يُحلّه المكانة أو يعطيه الجدارة. وأي مبدع يخرج عن السرب، أو لا يكون «دخيلاً» لدى أحد هذه الكانتونات، يُحاوَل تغييبه، أو يصعب تصنيفه، مما يُولّد التباساً في قراءة المرحلة، أكثر مما يولّد التباساً في قراءة المبدع، لأن ما يتركه المبدع من آثار هي التي تدافع عنه، وتضعه في المكانة التي يستحقها.

جبرا أحد الذين خرجوا من السرب، وأكثر الذين رفضوا الدخالة، بالمفهوم القبلي؛ فقد كان، ومنذ أن وطأت قدماه أرض العراق عام 1948، جديداً ومختلفاً، إذ بمقدار ما كان نزيهاً ومخلصاً في خدمة الثقافة التي عاش في ظلها، فإنه لم ينكر ولم يتنكّر، سواء للثقافة الأوسع، أو لجذوره وبداياته الأولى.

ومع أن العراق كان أحد الأماكن القليلة في الوطن العربي الذي يحتفي بكل ما هو عربي، ويستقبل الذين يريدون اعتباره موطناً، إلاّ أن القبائل السياسية، ضمن أفكارها ومقاييسها، لم تكفّ يوماً عن محاولة اجتذاب الطيور التي خرجت من أسرابها، وأي طير يرفض ذلك يعرّض نفسه لمصاعب وتحديات، لا تطيقها كل الطيور المهاجرة أو المتمرّدة.

جبرا منذ أن وصل العراق كان يقول بجهير الصوت إن العراق امتداد للوطن الذي يحبه ويؤمن به، لكنه ليس بديلاً عن فلسطين، أرض الزيتون، الأمر الذي جعله في منتصف المسافة بين القبائل، وهذا ما سبّب له مقداراً غير قليل من صعوبة التصنيف، وتالياً التقييم.

لا يعني ذلك أن جبرا كان مُحارباً أو مغبوناً، بل كان عصياً على التصنيف، وكان من الصعب وضعه في خانة أو في حيّز ضيق، خاصة في الأقفاص المسبقة الصنع، ليصبح في النتيجة صوتاً أو امتداداً لوضع معيّن، جغرافي أو سياسي، وهذا ما أدّى إلى أخطاء في فهمه، وبالتالي، تصنيفه.

حتى الإطار الفلسطيني، القبلي، لا مكان لجبرا فيه، تماماً كما هو الحال بالنسبة لمحمود درويش أو إدوارد سعيد. صحيح أن أياً منهم لا ولم ينكر هويته، ولم يتخل عنها، لكن أياً منهم أكبر بامتداده وتأثيره من تلك الكانتونات التي يُسعى إلى تسويرها ثم تأبيدها، وأيضاً أكبر من تلك التصنيفات التي يُراد من خلالها التعرّف عليهم أو التعريف بهم.

ولعل جبرا، بحكم الإقامة، أكثر الثلاثة، الذي حاول أن يندمج في مناخ بمقدار ما هو خاص فهو عام، ومن هنا فإن آثار إقامته في العراق ولَّدت صيغة لما يجب أن يكون عليه الإبداع العربي، وغيّرت في مسارات فنون معينة، يصعب وجودها لولا السمات الشخصية التي ميّزت هذا المبدع، وفي مرحلة تاريخية بالذات.

إن ذلك، على الرغم من ارتباطه بالسيرة، متعلق بالتاريخ الأدبي والفني لهذه لمرحلة، مما يحتمل ترك الأمر ورهنه بالمستقبل، خاصة وأن جبرا لم يتطرّق، مباشرة، لهذا الوضع، لقناعته بأن صنع الأشياء، وتقديم المثل والنموذج، أفضل من الدفاع أو التبرير.

فإذا اعتبرنا أن «البئر الأولى» سيرة ذاتية لمرحلة جبرا الفلسطينية، فإن «شارع الأميرات» سيرة ذاتية لبعض المرحلة العراقية، البغدادية، في فترة الخمسينات، بشكل خاص، وفي أحد منعطفاتها الأكثر أهمية وخطورة، وهذا ما يستدعي وقفة لإلقاء حزمة ضوء على مرحلة من مسيرة هذا الإنسان المبدع.

II

كان جبرا مثل أحد معلميه القدامى: سُقراط، واحداً من المشّائين الكبار، لأن «الأفكار تأتيه على إيقاع السير، وتتهادى الذكريات، وتتسارع الخواطر» و «يسعدني أن أقول إنني، ومنذ بداياتي، من عشيرة هؤلاء المشائين. ففي طفولتي وحداثتي، حتى سن الخامسة عشرة، لم أركب عربة أو سيارة إلاّ مرّات

معدودات متباعدات. وكانت روحاتي وعوداتي إلى الدار والمدرسة على القدمين».

وشارع الأميرات أحد أجمل الشوارع في القسم الغربي من بغداد، وقد سكن جبرا الشارع القريب والموازي له. و «قامت علاقة حب عميق بيني وبين شارع الأميرات» لأنه «يتميّز بانفتاح معظمه من ناحيته الغربية على امتداد الأراضي المكشوفة التي أنشئت فيها ساحة السباق وملحقاتها، كما يتميّز بمبانيه السكنية الأنيقة على الناحية الشرقية منه، والجزء الجنوبي من ناحيته الغربية. ولئن تظلل أشجار النخيل قسماً من امتداده الجنوبي، فإن معظم رصيفيه مظلل بأشجار اليوكاليبتوس الوارفة، وقد علت وكبرت مع الزمن».

بعد أن توثّقت علاقتي بجبرا، ولأني مثله من المشائين، فقد أصبح «شارع الأميرات» المضمار الذي نذرعه ونقضي فيه وقتاً غير قليل. كنا نفعل ذلك في عصاري الأيام المعتدلة، أو في أول مساءات الأيام الحارة. وكنا ننتهي في أغلب هذه المسيرات عند الفنان ناظم رمزي أو عند أحد النطاسيين.. قتيبة الشيخ نوري أو علي كمال بعد أن نكون قد تحدّثنا طويلاً في أمور شتّى، ونواصل هذا الحديث أو ما يماثله عند هذين الصديقين اللذين كانا فنانين بمقدار ما كانا طبيبين بارعين.

ما فاتنا من أحاديث، أو ما لم نستكمله في شارع الأميرات، تابعناه لاحقاً في شوارع باريس وحدائقها، في العقد اللاحق، عقد الثمانينات، حيث تعوّد جبرا زيارة باريس خلال ذلك العقد.

كنا في أحد هذين المكانين نقضي ساعات طويلة كل مرة،

ولا نعرف كيف يمرّ الزمن أو كيف تتفجّر الأفكار والمشاريع، والتي تبلور بعضها في روايات كتبتها أو كتبها جبرا، بما فيها «عالم بلا خرائط» روايتنا المشتركة، والتي ما كان لها أن تكتب لولا ساعات المشي الطويلة، وتلك المناقشات المتواصلة. كما أن مشاريع روايات أخرى فكرنا فيها وخططنا لها، وكنا نؤمل أن يسعفنا الزمن، ويكون كريماً معنا، لكي يساعدنا على إنجاز كل أو بعض ما كنا نحلم به، لكن الزمن قادنا في شعاب ملتوية طويلة، وجاءت بعدها الفواجع، خاصة الحروب، لتعجّل برحيل جبرا، ولتبقى الأفكار والمشاريع مجرد أحلام عبرت رؤوسنا في شارع الأميرات أو في غابة بولونيا الباريسية!

في أحد عصاري 1976، وكنا على موعد لبدء مسيرتنا في شارع الأميرات، رأيت جبرا متلبثاً ينتظر في الشرفة الأمامية لمنزله، وكان قد انتهى لتوه من قراءة «حين تركنا الجسر». ما كدنا نلتقي حتى قال لي: «سيكون مشينا هذا اليوم مختلفاً عن أيام سابقة، لأن الخوض في أوحال ومياه المستنقع ليس سهلاً، وأنا منذ الليلة الفائتة أجد قدمي غارقتين في الأوحال، ولا أتنفّس إلاّ رائحة الرطوبة والقصب... بعد أن انتهيت من «حين تركنا الجسر»».

وانطلقنا للحديث عن الصيد، تلك الهواية التي استبدت بي بعد هزيمة حزيران، إلى أن خفتت ثم تراجعت بعد أن كتبت تلك الرواية. كان الصيد، بالنسبة إليّ، تعويضاً. ومع أن جبرا ليس من هواة الصيد، فإن علاقته بالطبيعة بكل مكوناتها، من أشياء وكائنات وتقلبات، إحدى العلامات البارزة في رؤيته وكتاباته،

ولعل طفولته، والتجارب التي عاشها في بيت لحم، العامل الأساسي في هذه العلاقة بالبيئة، إذ كان يتلقى بصدره العاري، أو بملابسه القليلة، تأثيرها ثم أصداءها، وهذا ما نلمسه بوضوح في «البئر الأولى» أولاً، ثم في ذلك الاندماج بالطبيعة أثناء إقامته في إنكلترا، حيث الأمطار والرعود، ثم الغابات والجبال، وكيف كان يندفع إلى تلك الأماكن، ليس من أجل اكتشافها فقط، بل وللتفاعل معها والاندماج فيها، على عادة بعض الشعراء الإنكليز الذين أحبهم جبرا، وكان من صفاتهم التوحد مع الطبيعة.

وأذكر مرة أخرى، وقد أعطيته «النهايات» ليقرأها، وفي ذات الشرفة الأمامية لمنزله، وقبل بدء المسيرة، طلب أن نجلس قليلاً كي يقرأ لي ما كتبه ليكون على غلاف تلك الرواية. لقد اكتشفت خلال تلك اللحظات شيئين إضافيين: مدى معرفة، ثم تعلّق، جبرا بالبيئة الصحراوية، وثانياً تلك الطريقة الأخّاذة في الإلقاء. كان وهو يقرأ تلك الكلمة ينطق بكل جوارحه، تماماً كأي مسرحي محترف، بطريقة الإلقاء، بتجسيد الكلمات وإعطائها قواماً حيّاً، وحتى بوقفاته حين يصمت، الأمر الذي يثير الاهتمام، ويحدد مدى علاقة جبرا بالكلمة.

أما «البحث عن وليد مسعود»، وهي رواية سيرة ذاتية من بعض الوجوه، فقد ترددت أصداؤها مرّات عديدة في «شارع الأميرات»، وكانت لا تزال مخطوطة، بعد أن طلب إليّ جبرا، وإلى توفيق صالح، أن نبدي رأياً بخصوص عدد من الأمور، بما في ذلك الجانب السياسي منها، إذ لم يكن مطمئناً إلى بعض الصياغات، مع الإشارة إلى أن جبرا ضنين بإطلاع أحد على ما

يكتب قبل أن يأخذ صيغته الأخيرة، وقبل أن يكون مطبوعاً.

إن حس الناقد لدى جبرا شديد الحضور، بالغ الرهافة، وهذا ما يجعله يقلّب الفكرة، بل وحتى الجملة، قبل أن تحتل مكانها على الورقة، وكان المشي يتيح له أن يناقش ويمتحن حالات واحتمالات عديدة، إلى أن تستقر على الصيغة التي يعتبرها ملبية لما يريد. وهذا ما يجعل كتابته صارمة، دقيقة، مُفكّر فيها كثيراً قبل أن تأخذ الشكل الذي أخذته أخيراً.

ثم هناك صفة أخرى تميّز جبرا، وهي أنه لا يكتب شيئاً مجانياً، بمعنى أن أي شيء يكتبه، فكرة أو مشهداً، أو حتى جملة، في أحد أعماله، قد لا يتوافق، مثلاً، مع السياق الروائي، لكنه يتوافق أكثر مع موضوع نقدي، لذلك لا يتردد في أن يخرجه من السياق الأول ليجد له سياقاً مناسباً في مكان آخر. وهذا ما يجعل حرفة الكتابة لديه بالغة الإتقان، محددة المعالم، بلا زوائد أو ترهلات، وهذا ناتج عن الحس النقدي الصارم الذي يلزم نفسه به، وتالياً يُطالب الآخرين بالتزامه.

كثيراً ما كان حضور الناقد في العمل الفني أحد عوامل كبحه، أي يمنع انطلاقته إلى المدى الأقصى، كما يحدّ من انفعال اللحظة، لكن عند جبرا فإن حضور الناقد لا يقيد ولا يمنع، ورواياته شاهد على ذلك، كما أن شارع الأميرات يحفل بما يصطرع في داخله من شجاعة تمكّنه من قول أشد الأمور خفاء، وأكثرها حميمية، لكن دون ابتذال ودون مباهاة.

إن الفنان وهو يسلّم نفسه لعواصف خفية تشتعل في داخله، لا يعرف على وجه الدقة والوضوح ماذا تحمل تلك العواصف،

أو إلى أي مكان يمكن أن تقوده. جبرا، على الرغم من الجموح في العواطف والأفكار، لم يستسلم لجنون اللحظة، ولم تغرّه البروق الخلَّبية، إذ كان يأخذ نفسه بالشدة، لكن دون كبت أو خوف، ويتعامل مع الكثير من القضايا بصرامة الجرّاح، ولا شك في أن هذا وليد حس المسؤولية الذي يحدّد له ماذا يقول أو كيف يقوله.

فإذا كان حجم العواطف والأفكار التي تجتاحه أكبر من أن تستوعبها الرواية، أو لا يرى أن قولها بهذه الطريقة هي الأنسب، كان يلجأ إلى الشعر أو إلى الرسم، وعن طريق إحدى هاتين الأداتين يمكن أن يقول أشياء كثيرة، وقد أشار إلى ذلك بوضوح في مواضع عديدة، وفي «شارع الأميرات» إضاءات تساعد على «قراءة» جديدة، وربما مختلفة، لكثير من الأعمال التي قدّمها في مجالي الشعر والتصوير.

فالكلمة، على الرغم من عناية جبرا في اختيارها ووضعها في سياق يكاد يكون رياضياً، قد لا تكون كافية، أو لا توصل الشحنة التي يريد أن تصل إلى القارئ، وهذا ما يجعله يلجأ إلى الكثافة، وفي بعض الأحيان إلى التجريد، مراهناً على ثقافة المتلقي، وعلى المناخ النفسي الذي يتولّد بفعل التماس، وأيضاً اعتماداً على الإشارات التي يبثها هنا وهناك، تاركاً للقارئ أن يعيد تجميعها ثم ترتيبها ليصل إلى المجال الذي يعتبره أكثر ملاءمة.

إن الشعر بما يحمل من كثافة وتلخيص، يمكن أن يُقرأ بأشكال متنوعة، وتبعاً لكمٍّ غير قليل من العوامل، أي أنه قابل

لقراءات متعددة. وهذه القراءات لا يشترط أن تكون متفقة أو حتى متقاربة، لأن الصورة الواحدة يمكن أن ترى من زوايا متعددة، وأحياناً مختلفة، ومهمتها أن تخلق حالة شعورية أكثر مما تشرح أو أن تفسّر.

ولعل اللوحة التشكيلية، بأسلوب جبرا، أشد تجريداً، وبالتالي أكثر قابلية لأن «تقرأ» بأشكال أكثر تعدداً، مقارنة بأدوات التعبير الأخرى، وهذا ما جعله يلجأ إليها كوسيلة تعبير، ليقول من خلالها ما يعتلج في فكره وقلبه من عواصف ومشاعر وأفكار، وقد أحس بالحرية القصوى في «القول» دون خشية من أي نوع.

اللوحة، في أحيان كثيرة، حوار مع النفس ومع الآخر، وقد لا تحمل رسالة من خارجها أو إلى خارجها، أي أنها محكومة بقوانينها الداخلية كعمل فني، فإذا حملت رسائل فهي كإشارات، وغالباً ما تكون خاصة، وربما سرية، لكن دون أن تقتصر عليها، أي أن هذه الإشارات ليست وحدها التي يُراد لها أن تصل، لأن مبرر العمل الفني، أي عمل فني، ينبع من داخله بالدرجة الأولى، وضمن الشروط والمقاييس التي تحكمه، وبالتالي تمنحه الجدارة وإمكانية الاستمرار.

حين نضيف إلى ما تقدّم علاقة جبرا بالموسيقى، كمستمع محترف ذي معرفة، دون ادعاء العزف، وما تحمله الموسيقى من تجريد، مقارنة بالفنون الأخرى، فلا بد عندئذٍ من الافتراض أن جبرا في لوحاته وبعض كتاباته استعان بروح الموسيقى ليقول أشياء هامة. أي أن الكثير من أعمال جبرا، خاصة في مجالات

الشعر والرسم والرواية، يحتمل عدة قراءات، ويتسم بكثافة لافتة، وأيضاً قابلاً لأكثر من تأويل، وهذا ما يجعلنا، الآن، نتوقف عند «شارع الأميرات»، باعتباره سيرة ذاتية، ويحمل مقداراً غير قليل مما يمكن تسميته: لوحات من تجربة العمر.

III

الفصول الثلاثة الأولى من شارع الأميرات، تتناول مرحلة دراسة جبرا في بريطانيا، وأية تجارب عاشها. وكيف انتقل من بيئة إلى أخرى، ومدى التأثير والعوامل التي ساهمت في تكوينه.

فقد كانت تلك الفترة استثنائية من حيث الاستعداد الشخصي لاستقبالها، ومن حيث الظروف التي رافقتها. فأن يصل إلى بريطانيا في بداية الحرب العالمية الثانية، وبعد أن كوّن صداقات وبداية استقرار، جاءت الحرب، باتساعها وامتدادها واستمرارها، لتنتزع عدداً من زملائه إلى جبهات القتال، ولتولّد لديه أحاسيس جديدة: «. . . بدا كأن الإحساس بالخطر الجماعي، يضاعف من التعلّق بالحياة وأحاسيسها، ولو لذلك اليوم، ولو لتلك الساعة، هذا إذا كان لا بدّ من الموت. لكن الموت، على كل، كان سيقاوم بهذا الحب للحياة، وبهذه الكثافة في التفكير وهذه الحرارة في المشاعر».

هذه الأحاسيس تعتبر مركزية لفهم جبرا، لأن الشعور بدنو الكارثة، أو حتى العيش وسطها في بعض الأحيان، يجعله شغوفاً لإيجاد معادل لها أو ما يوازيها، لأن الكارثة يمكن أن تؤدي إلى الهلاك فالعدم، وأحد مظاهر المقاومة عدم الخضوع، مما

يستدعي تكثيف الإحساس بالحياة، أي بالزمن المتاح، ومحاولة إخضاع هذا الزمن، أو ما تبقّى منه، لزمن نفسي مليء بالعنفوان والحيوية. لقد تولّد هذا الإحساس لدى جبرا منذ وقت مبكّر نتيجة الشعور بالخطر الذي لمسه قبل أن يضع قدمه على سلّم الباخرة، بسبب ما كان يدبّر ويجري لوطنه فلسطين.

فأن يولد جبرا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وأصداء المدافع لا تزال تتردّد في الآذان، وأن يعيش طفولة صعبة، ثم يرى الخوف والانتظار في عيون الذين حوله تحسباً من الأيام الآتية، نظراً لما يدبّر لوطنه الصغير. وما إن يشب ويكبر قليلاً حتى تبدأ الاضطرابات تتوالى وتتسع، وقد أصبح الخطر ماثلاً، فيشعر أن كل إنسان مستهدف، ولا بدّ أن يتسلّح ويحارب للدفاع عن النفس وعن الأرض، وأن وسائل الحرب متعددة، بما فيها العلم، وحين تتاح له تلك المنحة الدراسية لإنكلترا، بعد أن تأجلت أكثر من مرة، لا يتردد في قبولها، مؤملاً أن يعود من هناك أقوى وأكثر كفاءة، ليستطيع المواجهة وإثبات الجدارة، وهكذا تبدأ هذه المرحلة المليئة بالأفكار والأحلام والاستعداد.

في ظلّ الحرب، وقد اقتربت كثيراً من الجزر البريطانية، التي كان يُظن أن لا أحد يقوى على محاصرتها أو الوصول إليها، وبعد أن يتم سحب الطلبة وإلحاقهم بساحات القتال، يصبح الإحساس بالخطر، وبالتالي الكارثة، قوياً وعاماً. لذلك يندفع جبرا بكل قوته، للاستفادة من كل ثانية، وليجعل الحياة، أي الزمن الباقي، ممتلئاً قبل أن يأتي العدم، خاصة وقد تنبأ لنفسه أنه لن يعيش أكثر من ستة وعشرين عاماً، مثل بعض الشعراء!

وهكذا نجده في هذه المرحلة يغرف بنهم من الحياة، يغرف علماً وموسيقى ومسرحاً، وشتّى أنواع المعرفة، بما فيها الرحلات الخلوية تحت المطر وتسلّق الجبال، واكتشاف الحب والعلاقة مع الجنس الآخر، ليؤكد، لنفسه بالدرجة الأولى، أن مقابل الكارثة فالعدم اللذين يزحفان ويقتربان، هناك عبقرية الحياة بغناها وتنوعها، وهي وحدها القادرة على المواجهة، ومقاومة قوى الكبح التي تريد إلغاء كل شيء، أي إلغاء الحياة ذاتها.

ولأنه يعرف ويحسّ بالكارثة التي تحيط به هنا، وتلك التي تنتظره هناك، حين يعود إلى وطنه الصغير، ولا يستطيع أن يبدد الحياة، أي الزمن، بالانتظار، فيلقي نفسه في خضم تجارب وجودية على كل صعيد، لتكون صيغة من صيغ المقاومة أولاً، ثم لتكون سلاحاً، على أكثر من مستوى، لما سيأتي من أيام.

أما بعد أن أنهى دراسته، وعاد إلى فلسطين، فلم يطل الأمر كثيراً حتى وقعت الكارثة الكبرى التي زعزعت كل شيء، ليس في فلسطين وحدها وإنما في المنطقة العربية كلها، وبمقدار ما أصابت جبرا أصابت الكثيرين، أصابت الجميع، وتركت آثارها الزلزالية في كل روح منذ ذلك الوقت وحتى الآن.

كان بإمكان جبرا البقاء في إنكلترا لمواصلة دراسته، كما عُرض عليه بإلحاح، لكن هاجس العودة كان يسدّ عليه الدروب، لأن لديه الكثير ليفعله في الوطن، إذ بالإضافة إلى ضرورة المساهمة في تغيير عقل المواطنين، ليتغير سلوكهم، لكي يتصلوا بروح العصر، فإن لديه هواجسه الخاصة في مجال الكتابة، الروائية بشكل خاص. وهكذا عاد ليحاول من خلال التدريس،

ثم العلاقات التي كانت له، وأيضاً التي تكوّنت بعد أن عاد إلى الوطن، في إيجاد مناخات تتلاءم وإيقاع العصر، إلاّ أن ما كان يدبّر للوطن الصغير والكبير معاً من الضخامة والخطورة بحيث عصف بكل المحاولات الفردية أو الصغيرة، وجعلها أثراً بعد عين، حيث تجسّدت الكارثة بكل معانيها وأبعادها، وأصبحت الهجرة أحد الأبواب، وربما الباب الوحيد، لكثيرين، وكان جبرا من هؤلاء، وألقت به المقادير في العراق.

العراق خلال تلك الفترة، تحديداً بعد كارثة فلسطين، وربما من أكثر الأقطار العربية، مليء بالتفاعلات والجيشان، وتصطرع داخله القوى والأفكار والأحلام، بحثاً عن صيغ وأشكال جديدة للحياة والفن. وأن يصل جبرا إلى بغداد في ذلك الوقت، وأن يصبح جزءاً من البنية العضوية لذلك المخاض الكبير، هذا التوافق التاريخي، حيث تتمازج وتلتقي الشروط ثم تتكامل، قليل الحدوث، فإن حدث تكون نتائجه كبيرة وبالغة الأهمية.

وصول جبرا إلى بغداد عام 1948، مع بزوغ الشعر الحديث، ومع عودة الفنانين التشكيليين الذين ذهبوا للدراسة في الخارج، ثم هذا المناخ من الحوار والبحث، وأيضاً الاستعداد، جعل البذرة ثم النبتة تلاقي أنسب الشروط للنماء ثم الازدهار، وكانت مساهمة جبرا في كل ذلك أساسية وبارزة.

«شارع الأميرات» على الرغم من أنه يتناول أحداث سنة أو سنتين من سيرة جبرا العراقية، أو كما يقول في نهاية ذلك الكتاب: « . . . ما تحدّثت عنه هنا ليس إلاّ السنة العجائبية 1951، والسنة التي تلتها.» مشيراً إلى علاقته بلميعة، زوجته،

وتلك الأوقات الحافلة التي ميّزت هذه العلاقة منذ البداية حتى الختام، فإنه يضعنا في قلب الحدث الأدبي والفني، ويعرفنا على أجواء وشخصيات، كان لها تأثير بارز في مسيرة الإبداع في المنطقة كلها، ورسم طيفاً واسعاً من الآثار التي احتضنت تلك المرحلة، وأعطت نتائجها فيما بعد.

فالحلقات الفنية ـ الأدبية التي تكوّنت في بداية عقد الخمسينات، وكانت تحفل بالأفكار والأحلام الكبرى، وضعت الأساس لما تلاها من حركات وإبداعات على أكثر من صعيد، وساهمت في خلق ذائقة فنية جديدة. كما أن الجمعيات الفنية التي تكوّنت في ذلك الوقت، وكانت لها رؤيتها، وتالياً إنجازاتها، هي حصيلة لقاءات مجموعة من الفنانين ونُقّاد الفن، وقد ساهم المعماريون في ذلك أيضاً. كما أن ثورة الشعر الجديد، ويعتبر العراق مهداً لها، بزغت ثم تبلورت في تلك الأجواء.

إن الطيف الأدبي والفني الذي يرسمه جبرا لتلك المرحلة شديد الدلالة، ولولا هذه الإشارات، بالأسماء والوقائع والإنجازات، قد لا نستطيع استيعاب التطورات اللاحقة، ولذلك تعتبر شهادة جبرا في هذا المجال أساسية، خاصة وأن هناك محاولات لإعادة قراءة المرحلة وفقاً لأهواء ورغبات مختلفة عما كانته فعلاً.

لم يكن جبرا، على الأقل في هذا الكتاب، يؤرخ أو يوثّق، لكن الهوامش التي حفل بها الكتاب تلقي أضواء على الكثير من الوقائع والمناخات التي كانت سائدة. وربما ضمن هذا المنظور

تتبدّى أهمية إضافية للسيرة الذاتية، أية سيرة، لأنها بمقدار ما يكون الشخص محورها، وتتابع مساراً معيناً، فهي تتطرّق، بالضرورة، إلى أحداث وأشخاص كثيرين، مما يساعد على لملمة أجزاء الصورة، ثم إجراء مقارنة، تمهيداً لإعادة بناء المشهد ومعرفة الجوانب المختلفة.

عدا عن الوقائع التي يتميّز بها «شارع الأميرات»، فإن الجرأة في قول الأشياء، وبكثير من الصراحة، ميّزة أخرى، الأمر الذي لم يتعوّد عليه أدبنا، حتى الآن، إلاّ بأمثلة محدودة، مما يجعله قدوة يمكن أن تحتذى.

الجرأة والصراحة لا تعنيان تجريح الآخرين، أو الانتقاص من أدوارهم ومساهماتهم، كما لا تتكئان على النرجسية التي تعتبر النفس مركز الكون. الجرأة والصراحة هنا تعنيان النزاهة والشعور بالمسؤولية والخروج من لحظة الانفعال الآنية، وأيضاً رؤية المشهد من كل جوانبه، بحيث يستطاع من خلال السيرة الوصول إلى الحقيقة، أي إلى الصدق حتى ولو بمنظور فردي. وهنا، كما يُقال، تظهر الشجاعة الحقيقية، لأننا، كشهود أو كقرّاء، ليس لنا عواطف مسبقة، وبالتالي ليس لنا مواقف ناجزة ونهائية، وإنما نعتمد على الوقائع والقرائن لكي نحاكم ثم نحكم.

ربما لا يكون هنا مكان أو لحظة التطرّق إلى بعض «مدونات» السيرة الذاتية العربية التي كتبت في العقود الأخيرة، لكن جزءاً منها يعتمد على المبالغة أو النرجسية، وجزءاً آخر لا يرى إلاّ اللحظة التي يعيشها الآن، بحيث تكوّنت صورة خاطئة

عن مفهوم السيرة الذاتية من خلال النماذج التي يُراد لها أن تشيع.

إن من أهم مصادر غنى السيرة الذاتية: صدق الرواية، والتفاعل مع الآخر، وقيام العلاقات الإنسانية تبعاً لشروط الزمان والمكان؛ ولأنها تكتب، في الغالب، بعد فترة من وقوع الأحداث، فيجدر بها أن تتسم بالنزاهة، والقدرة على إصدار الأحكام بمعزل عن انفعال اللحظة، أو حساب الربح والخسارة.

وأعتقد أن جبرا إبراهيم جبرا، في «شارع الأميرات»، قدّم شهادة صادقة ونزيهة، إذ قال الكثير عما يعتلج في القلب والفكر، وقدّم نماذج جريئة، كما صوّر مرحلة كاملة بكل ما فيها من أفراح وأحزان وهزائم، أما ما يحزّ في النفس فذلك الفراغ الذي خلّفه بغيابه، في الوقت الذي كان عنده الكثير ليقوله... في السيرة وفي شؤون أخرى.

(دمشق، 1999)

بعد 70 عاماً من كتابتها:

مجموعة «الصبي الأعرج» ودورها الريادي في مجال القصة العربية

بدأ توفيق يوسف عوّاد في كتابة قصص مجموعته الأولى (الصبي الأعرج) ونشرها بالتتابع في المجلات والصحف اللبنانية، قبل حوالى السبعين عاماً. . وكانت هذه المجموعة رائدة في عدد من الخصائص والمواصفات والمجالات ـ فماذا تحمل لنا هذه المجموعة بعد عقود السنين التي مضت؟

«الصبي الأعرج» أول مجموعة قصصية لتوفيق يوسف عوّاد، وقد نُشرت عام 1936، بعد أن نُشرت متفرقة في صحف ومجلات.

وأن تُنشر هذه المجموعة خلال تلك الفترة حدث بذاته، لأن القصة، وتالياً الرواية، لم يكن أي منهما قد رسّخ أقدامه بعد ضمن وسائل التعبير السائدة، إذ كانت معظم المحاولات تتسم بالبدائية، وبعدم الانتظام، علاوة على كونها قناعاً يُراد من خلاله توصيل رسالة أو فكرة، وفي بعض الأحيان تقديم أمثولة أخلاقية، ولذلك كانت القصة أو الرواية وسيلة لهدف أكبر منها

ويتجاوزها، وهذا ما جعلها لعددٍ من كُتَّاب تلك المرحلة اختباراً من جملة اختبارات يتحدد الموقف منها، سواء باعتمادها أو البحث عن وسائل تعبير أخرى، بمقدار ما تخدم غرضاً أو تؤدي وظيفة، وأيضاً بمقدار ما تترك من أثر في المحيط الذي يعيش فيه الكاتب.

هذه النظرة للقصة أو الرواية جعلت عدداً من كُتّاب الربع الأول من القرن، وربما حتى منتصفه، يلجأ إلى القصة والرواية فترة بعد أخرى، أو خلال مرحلة من مسيرته الفكرية والأدبية، دون أن تكون همه الأول أو الوحيد. وما عدا قلّة من الكُتَّاب وجدت نفسها تراهن، وبطريقة أقرب إلى المغامرة، على هذه الوسيلة، باعتبارها خياراً أساسياً وفي بعض الأحيان وحيداً، وبالتالي كان لهذه المجموعة فضل الريادة، وسلوك طريق غير معبّد، ولا يخلو من المصاعب والعثرات.

توفيق يوسف عوّاد من القلّة التي غامرت وراهنت على القصة القصيرة أولاً ثم على الرواية، باعتبار أي منهما خياراً أساسياً. حتى ما كتبه في مجالات أخرى، في المسرح أو الشعر، فلا يعدو أن يكون قصصاً من نوع آخر، وهذا ما نلاحظه في البناء والنظرة، وتالياً ما يريد أن يوصله عبر هذه الوسيلة.

أن تصدر مجموعة قصصية إذن، هي «الصبي الأعرج»، قبل سبعين سنة، تقريباً، وأن يواصل هذا المغامر رحلته في الاتجاه نفسه، ولآخر أيام العمر، هذان الأمران يدلان على قناعة راسخة امتلأ بها الكاتب منذ اللحظة التي أمسك فيها القلم، وعلى شكيمة أقرب إلى العناد فيما اختاره وسيلة للتعبير، في الوقت

الذي امتثل غيره لوسائل التعبير السائدة، واعتبرها أكثر تلبية للذوق المسيطر.

ما افترضناه كنتيجة أو خلاصة لسيرة فنان مميّز مثل توفيق يوسف عوّاد، عبّر عنه منذ البداية، ولعل المقدمة القصيرة التي كتبها لمجموعته الأولى، أكبر تأكيد على ذلك. يقول في تلك المقدمة: «. . . والواقع أنّ القصة تتسع لمرادي كل الاتساع» لأنها «مرآة الحياة بكل ما في الحياة» «وإن تاريخ الجنس البشري سلسلة قصص».

أما حول أهمية القصة، وبالتالي الدور الذي يمكن أن تلعبه في صقل الأرواح وزيادة الوعي والمعرفة، فإنه يشير إلى الموقع الذي تحتله في آداب الشعوب، خاصة الأكثر تقدماً، إذْ يقول: «. . . إن القصة في الأدب العالمي تكاد تكون اليوم أعظم مظاهره وأكثرها انتشاراً» ليس باعتبارها نمطاً جديداً في التعبير وحسب، بل لأنها «تحاول أن تضم ألوان الحياة كلها، وتكون ترجماناً لجيل بما في رأسه من أفكار، وفي قلبه من أشواق وآلام، وفي محيطه من أخلاق وتقاليد» وينتهي إلى نتيجة حاسمة، إذ يقول «والقصة اليوم المظهر الأكمل للأدب».

حين يصل إلى هذا الاستنتاج، وتسيطر عليه تلك القناعة، يطرح على نفسه، وكنوعٍ من التحدي، السؤال الذي سوف يستغرق كل حياته للإجابة عليه، من خلال الإنجاز والمراكمة، وليس من خلال التأمل النظري. والسؤال ـ التحدي: «. . . حياتنا اليومية البسيطة، مملوءة على بساطتها بالأسرار» «وعجباً

لأدبنا العربي كيف لم يعرف القصة حتى اتصل بالآداب الغربية الحديثة».

هذه الإشارات في المقدمة الموجزة «للصبي الأعرج» تضعنا في مواجهة الأسئلة الكبيرة التي حددت مسيرة توفيق عوّاد، وتساعدنا على فهم الدور الذي نذر نفسه له، ولاحقاً كيفية التعامل مع إبداعه وإنجازاته.

فإذا كان العمل الأول للكاتب، أي كاتب، يحمل الكثير مما سيقوله لاحقاً، على شكل أفكار وهواجس وطريقة في القول، فإنه يشكل بوصلة لطريقة الفهم وبالتالي التعامل معه.

بداية لا بدّ من التأكيد مجدداً أن «الصبي الأعرج» تبلغ من العمر، الآن، سبعين عاماً، وهذا يقتضي أن نحاكمها ونحكم عليها ليس بمنظور المرحلة الزمنية التي نعيشها حالياً، وإنما بمنظور زمنها. فإذا عرفنا أنه قد تنقضي الأعوام دون أن تصدر مجموعة قصص أو رواية واحدة خلال تلك المرحلة، نقدّر أن الأرض كانت بكراً، وأنّ المناخ السائد ليس مؤاتياً للقصة أو الرواية، بل يمكن اعتبار أياً منهما الاستثناء لا القاعدة، الأمر الذي يجعل عمل الرواد صعباً، ويحمل أيضاً عثرات الاكتشاف والتجريب وتعبيد الطرق الجديدة.

صحيح أن توفيق عوّاد، منذ بداياته المبكرة، اطّلع على كمّ وافر من القصص الفرنسية، أو المترجمة إلى الفرنسية، وامتلك حسن التمييز، كما ألمّ بالأساليب والتفريعات التي تحفل بها القصة أو الرواية الأوروبية، لكنه كان مشدوداً إلى عاملين محليين، وهما اللذان حددا بداياته، فحين قام بترجمة روايتين

عن الفرنسية، وكان في مرحلته الثانوية، رفض أن يوضع اسمه على أي منهما، لأنه يريد أن يبدأ من بيئته المحلية، وأن يقدم نماذج مما عاش وعرف.

هذا يعني أن القصة، أو الرواية، كي تكتسب أهميتها، ولاحقاً تأثيرها ودورها، لا بدّ أن تكون من البيئة، وأن تمتلئ بالنسغ الحي لما عرفه وعاشه الكاتب، الأمر الذي يجعله يفتح عينيه على اتساعهما ويرى كل ما يحيط به، وأن يختبره ويتثبّت منه قبل أن يخط كلماته الأولى. وهذا يعني أيضاً أن قصة الآخر، الأوروبي، يمكن أن تكون دليلاً وليس بديلاً، الأمر الذي يزيد في الهم والمشقة حين يتصدّى الكاتب لتناول مشاكل البيئة التي يعيش فيها، وقد يحصر اختياراته أو يحكم أسلوبه بسقف معيّن.

كان توفيق عوّاد محكوماً بالزمان الذي عاشه، وبالبيئة التي ترعرع فيها، ولعل هذا يتبدّى بوضوح شديد في «الصبي الأعرج».

فإذا أضيفت للزمان والمكان عوامل أخرى، كالمهنة والتوجّه السياسي وأساليب القول السائدة، زيادة على الأحلام والرغبات، فإن هذه بمجموعها تعطي لعملٍ ما، لكاتب ما، نكهة تميزه عن غيره.

فالحرب العالمية الأولى، خاصة المجاعة التي رافقتها، في بلاد الشام، وفي لبنان تحديداً، أحد أبرز العوامل التي أعطت لتوفيق عوّاد جزءاً من ملامحه، وظل هذا الجرح يلّح عليه ويؤلمه، بحيث لم يكتفِ بالإشارة إليه، أو تناوله في عدد من قصص هذه المجموعة وحدها، وإنما خصص له رواية،

الرغيف، والتي تعتبر من أهم ما كتب عن تلك الحرب.

وأن تكون بداية توفيق عوّاد في الصحافة، وغالباً في الصحافة اليومية، فلا بدّ أن تترك بصماتها على ما يكتب من قصص، وهذا ما يفسر، في بعض الأحيان، ومن أحد الجوانب، الطابع المباشر لعدد من قصص «الصبي الأعرج»، إذْ إن الرسالة التي تتضمنها القصة يجب أن تكون واضحة، سريعة الوصول، وأن تترك التأثير الذي هدف إليه الكاتب منذ البداية.

وحين يرتبط هذا النوع من الكتابة بهمٍّ اجتماعي أو سياسي، نتيجة قناعات الكاتب أو انتمائه الفكري، وفي بعض الأحيان التنظيمي، فعندئذٍ تصبح الكتابة بما تحمله من مضمون أو دلالة، أكثر أهمية من الشغل على الكتابة ذاتها، مما يعطيها صفة التبشير والتحريض، وتصبح أقل قدرة أو رغبة في مواجهة الأزمنة اللاحقة، أو الاحتفال بما يبقى ويصمد ضمن مقاييس أخرى، لأن الدافع الأساسي للكتابة أن تواجه موقفاً أو حالة تتطلب التغيير على المستوى الاجتماعي أو السياسي، أكثر مما هي في مواجهة تحدٍ إبداعي.

لا يعني ذلك أن توفيق عوّاد، وفي هذه المجموعة الأولى، كان غافلاً عن الهمّ الإبداعي، ولكنه كان مشحوناً، إلى جانب هذا الهمّ، بقضايا كبيرة وضاغطة، وربما عامل السن كان مؤثراً أيضاً، لأن معظم قصص المجموعة يدل على قصدية في الاختيار والتركيب، وما يؤكد هذه الملاحظة أكثر، إضافة إلى عناوين القصص، تلك الحكم أو الأقوال المأثورة التي يضعها في مقدمة أي من قصص المجموعة، بحيث تقول باختصار شديد ما يريده

الكاتب، ليس من ناحية المغزى فقط، بل ومن ناحية المسار الفنّي في بعض الأحيان.

«فالصبي الأعرج»، وهي أولى قصص المجموعة، ومن خلال الحديث الشريف الذي لازم العنوان، (كل ذي عاهة جبّار) ثم من بعض التفاصيل المبكرة، يجعل القارئ متوجّساً في التعاطف مع هذا الإنسان ذي العاهة، والذي تعرّض إلى الاستغلال والمهانة، لأن النهاية المتوقعة صادرت على المطلوب، وحددت الخطوط والملامح منذ وقت مبكر، وأصبحت التفاصيل اللاحقة مجرد سؤال ثانوي: كيف سيتم الانتقام.

وما ينطبق على «الصبي الأعرج» ينسحب على عدد من قصص المجموعة أيضاً، خاصة «المقبرة المدنّسة» و «جدّي وحكايته» و «الرسائل المحروقة» و «أحد الشعانين» لكن ما يشفع لهذه القصص الكم الكبير من الجزئيات التي ترسم الملامح والبنية والظروف المحيطة، مما يجعلنا أكثر دراية بالزمان والمكان، ولعلّ هذا جزء مما تقتضيه القصة أو الرواية، أي أن تقدم حزمة من المعارف والمشاعر والأسئلة، وتكون جزءاً من بنية العمل، بحيث لا يعود القارئ مشغولاً فقط بالحدث أو الشخصية، دون الالتفات إلى الأجزاء الأخرى من العمل الفني.

لقد قدم توفيق عوّاد في ثنايا كل قصة من قصص المجموعة جملة من المعلومات والعلاقات التي كانت سائدة، بحيث نستطيع من خلالها أن نتبيّن كمّاً غير قليل من التفاصيل، ما كانت لتُحفظ أو لتبقى دون تسجيلها بهذه الطريقة.

إن كتب التاريخ والسياسة تهمل الكثير من التفاصيل، وباعتبار أن التصوير الفوتوغرافي كان محدوداً خلال تلك الفترة، وحكايا المسنّين تتراجع وقد تنتهي إذا لم تجد من يدوّنها، فإن ميزة كتّاب المراحل المبكرة أن ينتزعوا من براثن النسيان، ومن ثم الغياب، هذه الكنوز لتكون جزءاً من الذاكرة، وبالتالي لكي نتعرف أكثر على طبيعة الحياة التي كانت، وكيف واجه الناس التحديات وكيف تغلبوا عليها.

في «الصبي الأعرج» نعثر على كمٍّ من التفاصيل الحميمة التي تكوّن الذاكرة، وهذه التفاصيل بمقدار ما تتناول بيئة الريف، الجبل خاصة، فإنها تغوص في أزقة المدينة، بيروت، وأوحالها. لكن ما يلاحظ في هذا المجال أن ضغط العادات والتقاليد التي تواجه الكاتب في البيئات الصغيرة والمغلقة، ما يضطره إلى اختيار أسماء مستعارة، وإلى تجنب التحديد، لكنه يصبح أكثر حرية وانفتاحاً حين يتناول بيئة المدينة، لأن طبيعة العلاقات السائدة فيها تجعل من اليسير التحديد وإعطاء المسميات أسماءها، ولذلك كانت صورة بيروت في عدد من القصص أكثر وضوحاً من صورة بعض المناطق الجبلية، أو على الأقل يمكن إعادة تركيب الصورة المدينية بنسبة خطأ أقل مما هي البيئة الريفية.

لكن ما يعوّض غياب التحديد الجغرافي في الصورة الريفية ذلك الغنى في تفاصيل الحياة والعلاقات، إذْ يلجأ توفيق عوّاد إلى تقديم لوحة عن طبيعة العلاقات السائدة، وعن العوالم الداخلية للناس الذين يعيشونها، ما هي النوازع والعوامل،

الداخلية والمحيطة، التي تجعل هؤلاء يتصرفون بهذه الطريقة. ولعل رجال الدين يحظون بنسبة غير قليلة من الاهتمام، وكذلك حال الذين أفرزتهم الحرب العالمية الأولى، بوجهيها، إذْ دمّرت مقداراً من النسيج الذي كان سائداً قبلها، ولم تستطع أن تقدم بديلاً إيجابياً، مما أظهر البؤس وزاد في المصاعب، ودفع فئات أو شرائح جديدة لكي تحتل الساحة وتملأ الفراغ، معتمدة على ما وفرته الحرب من فرص للاستغلال والثراء من ناحية، وإلى إفقار الآخرين من ناحية ثانية، مما وسّع في الهجرتين الداخلية والخارجية من أجل مواجهة أعباء الحياة «الجديدة».

إن الحرب، والحرب العالمية الأولى تحديداً، التي أفرد لها الكاتب أكثر من قصة، في هذه المجموعة، تكاد تكون محوراً أساسياً في معظم ما كتب، ولعل أحد الأسباب الأساسية وراء ذلك، بالإضافة إلى ما اتصفت به تلك الحرب من قسوة بالغة وتغيير في الجغرافيا السياسية والعلاقات، فإن عين الطفل تمتلك قدرة على الالتقاط والتأثر بحيث تصبح مرحلة الطفولة مصدراً لكثير مما يكتبه المبدع لاحقاً، وهذا ما يفسر العودة المستمرة لتوفيق عوّاد إلى موضوع الحرب، نظراً لما تعنيه من آلام ومآسٍ إلى حد الوجع والصراخ. كما يمكن من خلال ذلك الوجع أن نفهم، ثم أن نفسر، العودة الأخيرة لهذا الكاتب إلى التنبيه للحرب الجديدة التي كان يهجس بها قبل أن تقع، ويقدم رائعته المنذرة والحزينة: «طواحين بيروت»، لعل ما بقي من وعي وذكريات عند الناس تمنع وقوع الكارثة، لكن في أوقات معينة يصاب الناس بالصمم، بحيث لا يجدي التنبيه، ولا تُسمع

صيحات الإنذار المدوية.

فإذا عدنا مرة أخرى إلى «الصبي الأعرج»، من حيث الموضوعات والبنية، نجد أن هذه المجموعة تقول شيئاً مميزاً على أكثر من مستوى، وبأكثر من طريقة.

فهي **أولاً**، تمتلك بنية قصصية بكل ما تعنيه هذه الكلمة، أي أنها ليست خطاباً أو موعظة اختير لها قالب قصصي يلائمها، وإنما هي، بالدرجة الأساسية، **قصة** توفّرت لها وفيها الشروط الفنيّة للقصة، واختارت ذلك القوام المتين الذي يساعدها على أن تقدم نفسها بهذه الصفة.

لا يخلو الأمر من تدخل متعسف، في بعض الأحيان، من قبل الكاتب، خاصة وهو يعرض لنا ما دعاه لكتابة أو لرواية هذه القصة، سواء في المطلع أو حين تتولد قصة من أخرى، أو تذكّر قصة بما يشابهها، وهذا النمط من الكتابة له ما يماثله في فنون القول الشفوي السائد، وله صيغة أكثر تطوراً في الرواية خلال مراحل لاحقة، كما تلجأ إليه السينما وهي تستعيد مراحل زمنية سابقة من خلال التداعي.

هذه الحيلة الفنية التي لا تتطلّب التبرير الآن، ويمكن أن يدركها القارئ دون صعوبة، كانت، ربما، تحتاج إلى مثل هذا التسويغ في فترة سابقة، لذلك يجب أن ننظر إلى مسوّغات الكاتب في إيراد مثل تلك الملاحظات بمقياس الفترة الزمنية للكتابة، كما هو حال الأزياء في بعض الأحيان، إذْ تكتسب قوة أو جبروتاً ولا يمكن مقاومته في حينه، لكن تبدو في مرحلة لاحقة عديمة الفائدة، ولا تخلو من عنصر الغرابة والتساؤل عن

الأسباب التي دعت إلى قبولها أو الموافقة عليها، ضمن الشروط الزمنية اللاحقة.

ثانياً: لغة القص في هذه المجموعة، والتي تبدو مختلفة، من بعض الجوانب، عن اللغة السائدة الآن، يجب أن تحاكم ويحكم عليها ضمن شروطها الزمنية أيضاً.

فاللغة التي كانت تمتلئ بهذا المقدار الكبير من الزخرفة والمترادفات، والتي تقصد لذاتها، لإظهار المعرفة ثم البراعة، وهي من مخلفات عصور الانحطاط، وكانت سائدة ومسيطرة، فإن كسر هذه الحلقة من الموات، وإعادة النسغ للشرايين، كانت تتطلب الكثير من الجهد والمثابرة وتقديم المثل على أكثر من صعيد. لذلك نلاحظ اختلافاً ليس قليلاً بين اللغة التي اعتمدها عدد من كتاب القصة والرواية في بداية القرن ولغة توفيق يوسف عوّاد، وقد تكون الصحافة ساهمت في تطويع اللغة وجعلها أكثر تلبية للحاجات المستجدة، وبالتالي انتقلت هذه اللغة إلى فنون القص.

ولا بدّ من الإشارة أيضاً إلى أن النماذج التي اطلع عليها الكاتب في اللغات الأخرى، الفرنسية تحديداً، زادته قناعة بضرورة استخدام طريقة جديدة ومختلفة. وهذا ما نلاحظه في أغلب قصص المجموعة، فاللغة تحررت من قوالبها القديمة، ولم تعد تحفل بالبديع والزخرفة، وإنما تتميز بالوضوح، ولها وظيفة الإيصال، وهذا ما تطور لاحقاً واكتسب صفات جمالية مبتكرة تحولت إلى جزء من النسيج اللغوي الجديد.

كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أن تلك المرحلة طغى فيها

وسيطر عليها المناخ الرومانسي على أكثر من مستوى، فكراً وأسلوباً، مما طبع أغلب الكتابات بذلك الجو، بما فيها اللغة المستعملة، وهذا ما يفسر، إلى حد ما، الأجواء الكئيبة التي استبدت بأغلب الكتابات، ومعها اللغة. وكذلك اختيار زاوية النظر وطريقة المعالجة.

ثالثاً: إدخال قضايا وهموم المجتمع، خاصة قضايا المحرومين والمستغلين والمهمّشين، ضمن اهتمامات الأدب، وتحويل حياة هؤلاء ومعاناتهم إلى مادة للمعالجة، خلافاً لما كان يمارسه ويروج له بعض المشتغلين في هذا المجال، وقد ترافق هذا مع فكرة مقاومة الاحتلال الأجنبي والتبشير بالنهوض والانبعاث والاتصال مع روح العصر.

إن مقولة الفن للفن، أو الأدب للأدب، التي كان لها دعاتها خلال تلك المرحلة، قابلها فكر نهضوي يدعو إلى التحرر والحداثة، وإلى الانفتاح على المحيط، ولعل توفيق يوسف عوّاد، من رواد هذا الاتجاه، والذي تمثل في جانب منه بتطوير أساليب الكتابة، وفتح آفاق جديدة، سواء في القصة والرواية أو في المسرح، وحتى في الشعر. وهذا ما كان له أصداء واسعة وهامة في فترات لاحقة.

رابعاً: تبقى هناك مشكلة أساسية تركت أصداءها وآثارها في نفس توفيق عوّاد، وساهمت في تكوين نظرته ثم ممارساته، ألا وهي الحرب، الحرب كأحداث ومآسٍ وآلام، ثم النتائج التي تولدها أو تتولد عنها؛ وإذا كان نموذجه الحرب العالمية الأولى، بكل ما حفلت به من أهوال ومجاعات ومذلّة، فإن أية حرب

لا بدّ تخلف الكثير، ولعل هذا ما جعله يعالج، مبكراً، الحرب الأهلية اللبنانية التي كانت نُذُرها تلوح في الأفق، وقبل أن تقع ببضع سنوات.

إن قصصاً مثل «الهاوية» و «حنون» و «الجرذون الشتوي» في مجموعة «الصبي الأعرج»، إذا لم تحكِ كلها عن الحرب مباشرة، فإنها تحكي عما تخلفه من آثار، وما تتركه في القلب أو على الجسد من علامات، هذا عدا عن الآثار التي تغور عميقاً في النفس لتظهر فترة بعد أخرى، على شكل طفولة مشردة، أو على شكل الاضطرار لبيع الجسد، أو الموت الصامت في كهوف منسية. وهذا ما كان يخافه توفيق عوّاد، لأنه كان اختبار طفولته الأقسى، والوجع الذي لم ينسه اطلاقاً، وهذا ما جعله يعود مرة بعد أخرى إلى ذلك اللحن الحزين، لعل ما تبقى لدى الإنسان من وعي ويقظة ضمير ومعرفة النتائج التي تترتب، يمنع تكرارها، أو اللجوء إليها كاختيار رئيسي، لكن ليس كل ما ينبه إليه الكاتب، أو الفنان بصورة عامة، يمكن التقاطه في الوقت المناسب، أو تفادي وقوعه، لأن هناك عدداً من العوامل الكابحة التي تعطي للأحداث مسارات مجنونة، نتيجة المصالح أو شهوة التسلط، وفي محاولة للوقوف في وجه التطور الأسلم والمنطقي للحياة ولعلاقات البشر.

بعد هذا الاستعراض الإجمالي لموضوعات ومناخ وأسلوب «الصبي الأعرج»، لا بدّ من الاعتراف أنها من الأعمال الرائدة في مجال القصة القصيرة العربية، كما هو حال «الرغيف» في الرواية، ويحق لنا أن نحتفل بهذا الرائد المميز، وأن نبوئه

المكانة التي يستحقها في القصة والرواية، لأنه قدم إضافات هامة، وساهم في تطوير أساليب الكتابة في هذين الحقلين، كما أعطاهما نكهة خاصة، لأنه عندما كتب كتب بكل روحه، وغرف من الوسط الذي عاش فيه وتأثر بالزمن الذي عاشه، «ولا يعني ذلك أني أقلّد، بل أمد يدي إلى مائدة أنا مدعو إليها، وكل أديب عربي مدعو معي إلى طيباتها» كما يقول في مقدمة «الصبي الأعرج».

وإذا كان لا بدّ من كلمة أخيرة، في هجاء الحرب الأهلية اللبنانية التي حذّر منها توفيق يوسف عوّاد، فلأنها أخذته فيما أخذت، وبطريقة قاسية أقرب إلى العبث. ومع ذلك بقي الكثير من توفيق يوسف عوّاد فيما تركه من آثار، في الوقت الذي ينطفئ «أبطال» الحرب وفرسانها، وينحدرون بسرعة إلى المجهول ثم إلى النسيان. □

(دمشق/ أيار 1999)

كيف ورّطني توفيق عوّاد في الرواية

«الرغيف»، رغيف توفيق عوّاد، رواية تأسيسية بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معاني، إنها أحد أهم الجذور للرواية العربية الحديثة، لأن أغلب الروايات قبلها كان اقتراباً، أو مجرد إشارات تشي أننا نتجه إلى عصر الرواية، أما بعد أن صدرت، وخلال تلك المرحلة الدقيقة والشديدة الحساسية، وكان الوضع العربي يمور في فترة ما بين الحربين بمشاكل معقدة ومتشابكة، وبدأ يتكون ما يمكن اعتباره مجتمعاً مدينياً، وبالتالي حاجته الماسة إلى وسائل تعبير جديدة للتعامل مع الواقع الجديد، فقد جاءت هذه الرواية تلبية لهذه الحاجة.

وهكذا، وبصدور «الرغيف» عام 1939، بدأ عصر جديد ومرحلة جديدة، لأن هذه الرواية، بالإضافة إلى نضجها من الناحية الفنية، فقد تناولت المجتمع بحركته الموارة ومشاكله الأكثر إلحاحاً، من خلال شخصيات حية وأحداث لا تزال طرية في الذاكرة، وقد فعلت ذلك بأسلوب ينبض بالحرارة والرشاقة، وبلغة تختلف جذرياً عن اللغة المصنوعة المزركشة التي كانت سائدة.

لم يكتفِ توفيق يوسف عوَّاد أن يقدم روايته بالشروط الفنية الناضجة، بل أضاف إليها حساً نبوياً بالآتي. والروايات التي تقرأ الحاضر لتشير إلى المستقبل، وأيضاً لتستخلص من الماضي أبرز وأغنى دروسه ولحظاته، قليلة إذا لم تكن نادرة.

إن صدور رواية «الرغيف» في ذلك الوقت بالذات، في آذار 1939، له أهمية استثنائية. فأوروبا التي كانت مأخوذة بلعبة المناورات والكواليس السياسية، وتجاهد بصعوبة للوصول إلى قسمة، أو إعادة قسمة ما خلفته الحرب الأولى، ومحاولة الاتفاق من جديد على المستعمرات ومناطق النفوذ والمواد الخام والتجارة، لم تكن تظن أن وراء هذا الهدوء الخادع، والكلمات الدبلوماسية والرحلات بين العواصم، شبح الحرب، وأن العد التنازلي قد بدأ.

فإذا أخذنا بالاعتبار ليس فقط الوقت الذي صدرت فيه الرواية، إنما المدة التي استغرقتها لكي تختمر، ثم لكي تكتب، ندرك مقدار النبوءة الكامنة في قلب وعقل توفيق يوسف عوَّاد، والتي تجعله ليس فقط رائداً في مجال الرواية، بل وفي فهم الواقع والقوى التي تحركه والاحتمالات التي يمكن أن يتمخض عنها.

كتبت رواية «الرغيف» لا لكي تكون شاهداً على أحداث الحرب العالمية الأولى، وما سببته من مآسٍ، وإنما لتقول أيضاً ما ينتظرنا في الأيام الآتية، خاصة وأن الأحداث التي تتناولها والذكريات التي تولدها لا تزال قريبة وساخنة، وبالتالي تحضّ الناس لئلا يقعوا في الحماقة نفسها التي وقعوا فيها قبل عقدين

فقط، وما يمكن أن يحصل فيما إذا اندلعت الحرب مرة أخرى. لكن عالم الساسة والسياسة لا يأبه في أغلب الأحيان، ولا يُبالي بما يكتبه الروائيون وما يقوله الشعراء، وهكذا تتوالى الفواجع والمآسي مرة بعد أخرى، ويكون ضحيتها ليس الذين يتخذون القرار وإنما الذين ليس لهم علاقة بالقرار.

وقعت الحرب إذن وحصدت الملايين ولم تبقِ شيئاً، تقريباً، إلاّ وخربته.

أما بعد أن هدأ دوي المدافع، كما يقولون، ووضعت الحرب أوزارها، وعاد الجنود المنهكون والمدمرون نفسياً من حيث أتوا، فقد بدأت مرحلة جديدة في حياة توفيق يوسف عوّاد، إذ حزم أمتعته ويدأ رحلته في العالم، متنقلاً، بحكم عمله الدبلوماسي، من مكان إلى آخر، ويصمت طوال هذه الفترة، تقريباً، لاعتقاده، ربما، أن الكلمة مخلوق هش لا يقوى على المواجهة في عالم يزدحم بالقوى العملاقة والمخلوقات الأسطورية. لكن على الرغم من الصمت فإن روح الفنان والنبي داخله لا تسلّم ولا تنتهي، فما يكاد يتعب من لقاء الأباطرة والرؤساء والوزراء، وربما دون جدوى، وما يكاد يلوح له أن بلده الصغير، لبنان، يقترب من الخطيئة الكبرى، الحرب، حتى يعتزل العمل الدبلوماسي ويعود، وكان هاجسه الأساسي والوحيد أن يمنع وقوع الكارثة.

عاد في مرحلة الازدهار الاقتصادي؛ وفي الوقت الذي كان يتبارى السياسيون في إعطاء الوعود والتنافس على اقتسام المكاسب، لكنه رأى وأحسّ، على البعد، وقبل أن تطأ قدماه

مطار بيروت، الأخطار والفواجع التي تتهدد وطنه. وإذا كان قد استبقى في أدراج مكتبه رواية كتبها وهو في طوكيو، فقد تأكد أن الوقت حان لنشرها، وهكذا دفع «طواحين بيروت» إلى المطبعة لتنشر عام 1973، واستغرب الكثيرون النظرة السوداء المتشائمة ولم يفطنوا للإنذار إلاّ بعد فوات الأوان.

إن ميزة بعض الكُتّاب، وكان توفيق عوّاد في طليعتهم، قدرتهم على قراءة الآتي، الانتباه إلى ما يجري تحت السطح، وسماع صوت الأعماق، تماماً مثل الخيول الأصيلة التي تلتقط حوادث الطبيعة قبل وقوعها، فتحس بالزلازل حين تبدو الأرض لكثيرين ثابتة مستقرة، وتحس بالعواصف لحظة تحركها وقبل وصولها، ولا تكتفي بلذة المعرفة والاكتشاف، وإنما تصرخ بكل قوتها لتنبه الآخرين وتجعلهم يفعلون شيئاً لتجنب الكارثة.

توفيق عوّاد، وهو ينشر «طواحين بيروت» كان بمثابة النبي، أو زرقاء اليمامة، لكن الدوي الذي كان يملأ آذان بيروت وسماءها آنذاك جعل صوته خافتاً أو غير مسموع؛ أما حين وقعت الحرب فعلاً، وخلال هدنة بين معركتين، فكان الكثيرون يعودون إلى «طواحين بيروت» ليقرأوها، ليتملوا وجوههم فيها، وأيضاً لكي يلوموا أنفسهم لأنهم لم يصدقوا الرائد الذي حذرهم من وقوعها قبل أن تقع!

وإذا كانت هذه الندوة ستوفّي توفيق عوّاد بعضاً مما يستحقه من دراسة واهتمام، ومن خلال اقتراح صيغ لتكريم دائم، كأن يطلق اسمه على أحد الميادين أو الشوارع الرئيسية، وأن تخصص جائزة سنوية باسمه، فبودّي أن أشير إلى شيء خاص، وهو

علاقتي القصيرة لكن العميقة، بتوفيق يوسف عوّاد، وكيف ورّطني هذا الرجل في حقل الألغام الذي أسلكه الآن، وربما ما كان لي أن أصبح روائياً لو لم تكن لي معه تلك اللقاءات، في ذلك الوقت بالذات، وفي ذلك المكان البعيد، طوكيو.

فتحت وطأة حزيران، حزيران إيّاه، وكانت أرواحنا مثقلة وإرادتنا مبددة، وكنا ندور ونبحث عن مخرج، عن حلّ، ولا نعرف ماذا نفعل أو إلى أين نتجه، خاصة وأن السياسة قبله كانت ملاذ الكثيرين منا، وكنت واحداً من هؤلاء، لكن بعد أن تكشفت عن تناقضات وأكاذيب لا يمكن احتمالها، أصبحنا ضائعين. لقد حوّلنا حزيران ذاك من حالة إلى نقيضها، من موقع اليقين إلى الشك بكل شيء، من الثقة والتفاؤل إلى الرفض والإدانة ثم الاكتئاب.

لا أريد هنا أن أقدم كشفاً عن المعاناة والحيرة، ولكن وجدت في الدعوة الملحة التي وجّهها إليّ صديقي فيصل حبيب الخيزران، سفير العراق في طوكيو آنذاك، طريقة للهروب والنسيان، وهكذا حملت أحزاني وسافرت إلى هناك في بداية عام 1969.

في طوكيو، تلك المدينة البعيدة، المنزوية في طرف العالم، كان لقائي بتوفيق عوّاد.

كان اللقاء الأول سلبياً، والاختلاف سيداً، لأن الحديث، معظم الوقت، يدور حول السياسة. كنت، آنذاك شاباً وغاضباً، وكان من المنطقي أن نختلف، اختلفنا، لكن القلب الكبير، قلبه، احتمل، قال لي في نهاية ذلك اللقاء، وبشكل غير مباشر، الحياة

لها وجوه كثيرة، والسياسة مجرد واحد منها، ولذلك إذا اختلفنا، ولو مؤقتاً، في هذا المجال، فلا بد أن نتفق في مرّات قادمة.

ولم نتأخر لكي نتفق، خاصة وأن أحد العيوب التي كانت تؤخذ عليّ في العمل السياسي أني أفسد المناضلين بقراءات أدبية! ولذلك فإن معظم اللقاءات التالية كانت تبدأ بالأدب وتنتهي به، وهكذا اكتشفنا أن المساحة التي نلتقي فيها أكبر من أن تبدّدها خلافات في السياسة محركها الأساسي الغضب.

وهكذا وجدنا في ليالي طوكيو الباردة، في ذلك الشتاء البعيد، أن ما يقرّب بين البشر، ما يجمعهم، ليس فقط السياسة، فالأدب، الرواية والشعر والأمثال، والتاريخ، واللغة، والحياة بتنوعها، يمكن أن تبني جسوراً وتقيم علاقات، وكثيراً ما تأتي السياسة لتخربها أو لتنسفها.

في أحد اللقاءات تحدثنا، وتحدثنا طويلاً، عن «الرغيف» و«قميص الصوف»، واستغربَ أننا نعرفه بهذا المقدار، وأننا نحبه، وليس فقط من خلال الزمالة مع الصديق فيصل، فبدا مسروراً ثم منتشياً، وفي هذا اللقاء تحدث عن «طواحين بيروت»، وقال إنها الرغيف الآخر، ولكنه الرغيف المرّ هذه المرة. كان لا يتكلم تلك الليلة، كان يعترف، يبوح، خاصة وقد تأكد أنه بين إخوة وصلوا إلى السياسة ربما بطريق الخطأ!

وإذا كان توفيق عوّاد صاحب تجربة وخبِرَ الحياة بحلوها ومرّها، واكتشف أموراً كثيرة، إلى أن وصل إلى المعادلة الأساسية: الأدب، وأن هذا الفراق يجب أن ينتهي بسرعة ويعود إلى الأدب من جديد، فأتذكر أنه قال بعد أن أفضت في هجاء

أمرين: حزيران والنفط: «ليس لمثل هذين المرضين من علاج إلاّ من خلال الأدب، والرواية على التحديد، لأن الأمراض المزمنة تحتاج إلى علاج طويل وصبور.».

وفي صباح ثلجي جاء:

ـ «هل تتصور أن قضايانا ستحل عن طريق السياسة والسياسيين؟» سأل، ولم ينتظر جواباً «السياسة فن التورية والخداع والكذب، وإفساد الحلول أيضاً، وليت الواحد منّا يستطيع أن يبتعد عن هذا الجو» وضحك ثم أضاف «وإذا كنا نحن الدبلوماسيين قد تورطنا فأستغرب كيف يورط الآخرون أنفسهم!».

وبطريقة لا تخلو من دعابة قال وهو ينهض متوجهاً إلى سفارته: «الفراشات، لكي تنتحر، تظل تحوم حول النار إلى أن تلتهمها.».

إنني الآن أمتحن الذاكرة، أستعيد ما قويت على حمله، على تذكره.

أما في ليلة أخرى، وقبل أن أغادر اليابان ببضعة أيام، وقد بقيت فيها حوالي الشهرين أحاول خلالهما أن أستجمع نفسي، فقد قال ذلك الشيخ كلاماً خطيراً:

«أتمنى أن أتقاعد اليوم قبل الغد لأن لدي الكثير لأقوله»، وبطريقة لا تخلو من مكر بريء أضاف: «أقترح عليك أن تخلف السياسة وراءك، وأن تحاول الكتابة الأدبية، لأنك بهذه الطريقة تنقذ نفسك، وربما تستطيع أن تقدم شيئاً جميلاً» وتطلع إليّ ملياً وأضاف «جميلاً ومفيداً».

ماذا أردت أن أقول؟

أردت، بإيجاز، أن أقول: كم كان توفيق عوّاد، شيخنا، مفتوناً بالأدب، وقد شغله، ولو نظرياً، عن كل ما عداه، كان عنده الكثير ليقوله، وكانت لديه الرغبة، لكن الوظيفة، تلك الآكلة أو القاتلة، تمنع الكثيرين من القول، وهم يوافقون، أو يضطرون للموافقة، تحت وهم أن لديهم من الأيام القادمة الكثير ليقولوا خلالها ما يشاؤون، ولا يفطنون للأيام كيف تمضي، ولا للحروب كيف تنفجر، ثم للقذائف العمياء كيف تتهاوى، ولذلك، وفي لحظة خائنة شديدة القسوة يكتشفون أن أهم شيئين ضاعا منهما: العمر والكتابة، وهكذا فإن ندمهم، ندمنا، يكون مضاعفاً، ولكن بعد فوات الأوان!

إن بلادنا شديدة القسوة والبخل، لا تعترف للموهوبين والكبار والتاريخيين بالموهبة والأهمية إلاً بعد أن يغادروا، بعد أن تواريهم، ولا تتصور أنها قادرة على تكريمهم إلاً بعد أن يصبحوا أمواتاً!

والآن، وبعد أن غادرنا توفيق يوسف عوّاد، وبقذيفة عمياء، نكتشف كم كان كبيراً ومهماً، ونكتشف أنه كان نبياً أيضاً، وربما لهذه الصفة الأخيرة صلبناه!

وماذا أيضاً؟

أعتقد أن من جملة الأشخاص الذين دفعوني، وبقوة، لأن أصبح روائياً، هو توفيق يوسف عوّاد.

كنت أتمنى أن ألتقي به بعد أن كتبت الرواية، لكن سبل

الحياة طويلة وشديدة التعرج، خاصة في مثل بلادنا وفي مثل ظروفنا، ولذلك تباعدت بيننا الطرق، لكن ظللنا على مسافة قريبة، وظللنا نحنّ إلى عالم، إلى منطقة عربية، يمكن أن يستوعبنا، أن يحتملنا، وأن يتيح لنا إمكانية لأن نلتقي دون خوف دون قيود، دون أن نلجأ إلى الأماكن البعيدة مثل طوكيو، لكن القذائف والأوهام ظلت تباعد، تفرّق، إلى أن اصطادته إحدى القذائف وأخذته من بيننا في الوقت الذي كان في ريعان نضوجه وموهبته، وفي الوقت الذي كان يستعد ليبدأ رحلته الكبرى، وليقول لنا كم نمتلئ بالعطب والقشرة والأوهام، لكن ما لم يستطع أن يقوله على الورق، بالكلمات، قاله، وبتلقائية منقطعة النظير، من خلال الدم الساخن، من خلال المثل الذي قدّمه. لقد أصبح، من حيث لا يدري، فراشة حومت طويلاً حول النار إلى أن وقعت فيها.

ولا بد من كلمة أخيرة: إذا أصبحت روائياً وقادراً على قول بعض ما أريد من خلال الرواية فإن الفضل لذلك الرجل الذي كان كبيراً في حياته وفي موته.

قراءة في الكتابة ومبدعيها
لبناء ذاكرة تاريخية

«وجوه لا تموت» الكتاب الثالث في السلسلة التي بدأها محمد دكروب قبل ما يزيد على العشر سنوات. كان الكتاب الأول: «شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة»، وقد تناول عدداً من المبدعين في مجالات شتى. كتب عن **مارون عبود وحسين مروة وبول غيراغوسيان ورضوان الشهال** وآخرين كثيرين. ثم جاء كتابه الثاني: «الذاكرة.. والأوراق» وكان قراءات في وجوه عدد من المبدعين، أمثال **غسان كنفاني وسعد الله ونّوس وغائب طعمة فرمان**، وأيضاً **حسين مروة**، مرة أخرى، وكذلك **محمد عيتاني**.

في الكتاب الذي بين أيدينا الآن يواصل دكروب المهمة ذاتها، أي يأخذنا في رحلة لزيارة كُتّاب واستعادة كتابات نعرفها ولا نعرفها.

هذا النمط من الكتابة يصعب أن نعثر له على وصف جامع مانع، كما يُقال في علم الكلام، لأنه لا يندرج فقط تحت عنوان النقد الأدبي. ولا يكفي أن يوصَف أنه جزء من التاريخ الأدبي لمرحلة أو لمبدعين. كما أن تصنيفه في خانة الذكريات، نظراً

لتلك القرابة التي جمعته بالذين كتب عنهم، ولأن رافق ولادة بعض ما كتبوه، ليس التصنيف الدقيق أو الكافي، لأن الذكريات لها أسلوب في التناول والكتابة يختلف عما نقرأه في هذا الكتاب. حتى الشهادة، لو أردنا التلخيص، لا تحدد هذه الكتابة، لأن فيها ما يتجاوز ذلك. أما لو قلنا إنها توثيق لمرحلة، نظراً لاعتمادها على الواقع والمعاينة المباشرة، ولاستناد جزء منها إلى الرسائل، فإن ذلك لا يكفي لوصف هذا النمط من الكتابة.

ما قدّمه دكروب في هذه السلسلة، وفي «وجوه لا تموت» بصفة خاصة، يتضمن كل ما أشرنا إليه، ويفيض عن ذلك أيضاً.

إنه قراءة في الكتابة ومبدعيها ضمن سياق تاريخي، بحيث نصبح أكثر دراية، وبالتالي أكثر معرفة، بالأثر الأدبي، وما جعله يأخذ هذا الشكل، وفق أية ظروف، ثم ما أحدثه من تأثير، والنتائج التي انتهى إليها.

هذه الكتابة تصدر عن معرفة حية، تتجلّى بشكلٍ أساسي باستعادة المناخ والإلمام بالتفاصيل وببعض الخفايا، ولذلك تعتبر أقرب إلى البورتريه بالكلمة، خاصة وأن أجزاء غير قليلة من الملابسات والمعلومات التي أحاطت بالأثر الفنّي ليست مدوّنة، وبالتالي غير معروفة إلاّ في نطاق ضيق، ومؤقتاً، الأمر الذي يجعلها عرضة للزوال بمجرّد غياب الشهود.

استعادة الكثير من التفاصيل في هذا الكتاب يُكسب الواقع ألقاً إنسانياً، ويمكّننا من فهمِ ليس الأثر الفنّي وحده، بل وفهم المناخ العام الذي كان سائداً.

نقول ذلك لأن قسماً كبيراً من ثقافتنا الراهنة لا يزال في مرحلة ما قبل التدوين، لأن عادة التدوين لم تصبح بعد جزءاً من التقاليد التي تحكم هذه الثقافة. فالأثر الفكري أو الفني وبمعزل عن كاتبه وعن ظروف كتابته؛ وما يجري تداوله شفوياً، وهو في الغالب جزئي وربما هامشي، يشكّل الإطار الهش لما يُراد أن يُرى أو أن يُعرف، بحيث تتراكم بمرور الوقت أنصاف الحقائق وتسيطر على كل ما عداها.

ولأن في حياتنا الثقافية مقداراً غير قليل من الإجحاف، أقرب إلى الغبن، يلحق بأشخاص وظواهر، لأنه لم يتم لهؤلاء الأشخاص، ولم يتسنّ لهذه الظواهر، الفرصة الكافية أو المواتية للتعبير وإثبات الجدارة، نظراً لاعتبارات عديدة، من ضمنها غياب الذاكرة التاريخية، وانتفاء التدوين، لذلك يتعرّض قسم كبير من تراثنا للضياع.. إذا لم يتم تداركه.

الأثر الفكري أو الفنّي، الذي يستحق هذه الصفة، ليس دائماً تعبيراً عن عبقرية فردية أو معزولة، كما أنه ليس نبتاً شيطانياً انبثق فجأة؛ إنه محصلة لتراكم تاريخي دائم ومستمر، وهو خلاصة لمرحلة ومناخ، وبالتالي فإن معرفة الظروف والملابسات تساعدنا على قراءة الأثر الفكري والفني بطريقة صحيحة وموضوعية، وتجعلنا نختصر جزءاً من الضباب الذي يلف بعض الأشخاص والظواهر الجديرة بالبقاء، وبالتعرّف عليها في الوقت المناسب.

لم تتوفّر لثقافتنا بعد التقاليد التي تجعل منها سياقاً واضحاً ومستمراً، وبالتالي يمكن قراءتها بأقل قدر من الخطأ، إذْ كثيراً ما نكتشف، وغالباً في وقت متأخر، ظواهر وحالات كانت جديرة

بالانتباه والاهتمام، لكي تعطي نتائجها، خاصة وأن «الأوراق» بمجرد أن يغيب كاتبها تنزلق إلى العتمة ثم إلى الغياب، خلافاً لأماكن أخرى حيث تُنشر مسودات العمل، وتوضع بين أيدي الدارسين في الجامعات والمعاهد المتخصصة، كما تجري البحوث والمقارنات لمعرفة دوافع العمل الفكري والفني، والآثار أو النتائج التي أدى إليها. وإذا لم يسجل صاحب العلاقة الدوافع والأسباب التي دعته لأن يكتب هذا العمل وبهذا الشكل، فهناك من ينوب عنه من النقاد ومؤرخي الأدب، أو بعض الأصدقاء، أو الذين لهم علاقة.

في حياتنا الثقافية لم تتكوّن مثل هذه التقاليد، ولم نصل بعد إلى ثقافة التدوين، وهذا ما يفسّر مثلاً الخلاف الواقع بين النقاد ومؤرخي الأدب حول الرواية العربية الأولى التي كُتبت، مَنْ كتبها ومتى وأين. وما يفسر أيضاً الخلاف حول الشعر الحديث، هذا إذا استثنينا الفنون الأخرى، والتي يحيط بها الكثير من الغموض والجهل وتضارب الادعاءات.

«وجوه.. لا تموت» جهد في اتجاه خلق تقاليد من نمط مختلف، إذْ «يقبض» الكاتب على اللحظة الزمنية التي تتيح التعامل مع ثقافتنا بطريقة جديدة، أي بمعرفة العناصر التي تكوّنها والمواد الأولية الداخلة في تركيبها، وما جعلها تأخذ هذا الشكل وذاك المذاق، لأن التعرّف على العناصر، ومتابعة الأطوار والمناخات تتيح إمكانية للمعرفة أولاً ثم للتمتع بالعمل الفني، وتقدير العوامل التي صنعته.

اعتماداً على هذه الرؤية، ندخل الآن إلى المتن الأساسي

لـ «وجوه لا تموت» كي نتعرف على الوجوه، ونلم بالظروف، ولنرى كيف تبدو لنا الأشياء جديدة.

ومثلما اعتمد دكروب الذائقة الشخصية مدخلاً للتعامل مع الوجوه التي تعامل معها، أعطي نفسي حقاً مماثلاً.

بداية لا بد من الاعتراف بأني من خلال هذه الكتاب تعرّفت على الوجوه التي قدمها بشكل أفضل، وتعرفت أيضاً على المناخات بشكل حسّي ملموس، لكن مفاجأتي الأكبر أني تعرفت على محمد دكروب أكثر من أية فترة سابقة.

الوجوه التي قدّمها في هذا الكتاب أعرفها، أو بكلمات أدق: أعرف معظمها، لكني لم أظنها هكذا تماماً، لأن الروح التي أملت الكتابة من الشفافية إلى درجة تبدو هذه الوجوه جديدة، أو كأننا نتعرّف عليها لأول مرة. ثم إن الأضواء وزوايا الرؤية التي ترافق تقديمها تجعلنا نكتشف أشياء غابت عنا ونحن نقرأ هذه الدراسات مجتزأة أو متباعدة. يُضاف إلى ذلك أن الكاتب، وهو يصطحبنا في هذه الرحلة، حمل معه «عدّة» جديدة: التقطيع، المونتاج، الفلاش باك، الرسائل، صحافة تلك الأيام، شهادات ذوي العلاقة.. وهذه جزء من أدوات السينما، ومن أساليب الرواية، خاصة وأن الكتابة، في بعض الأحيان، تتيح مقداراً من المرونة قد لا يتوفر في السينما؛ وأخيراً، إن المهنة التي بدأ محمد دكروب بها حياته، أي السنكري، تظهر هنا، وهو يلحم الأجزاء ببعضها، وهو يعرضها للنار والنور لكي تأخذ شكلها وقوامها الأخير.

فعل ذلك مع مقدار غير قليل من السخرية السوداء، خاصة

وهو يعرض لنا مسيرة محمد عيتاني أو نجيب سرور، ومع مقدار غير قليل أيضاً من المرح والنشوة وهو يستعيد أزمنة ماضية، ولحظات كبيرة في حياة أجيال، أعطت بإبداعها واحتمالها، للزمن الذي عاشته نكهة ومعنى.

لكن قبل إصدار الأحكام، والمصادرة على المطلوب، كما يُقال، يجدر بنا أن نستعرض عدداً من الوجوه التي قدمها دكروب في هذا الكتاب.

فالجواهري، مثلاً، لا يمكن أن يحاكم، أو يحكم عليه، خاصة بعد غيابه، من خلال موقف مُفرد أو معزول، وإنما يجب أن يُؤخذ ككل، وأن يُنظر إلى مساحة زمنية تغطي معظم أو كل مراحله، ليكون الحكم عليه موضوعياً، ولكي يوضع في سياقه التاريخي. بهذه الطريقة نزاوج بين النقد والتاريخ الأدبي، وتكتسب نظرتنا بُعداً إضافياً يجعلها أقرب إلى الموضوعية.

فإذا أضفنا إلى ذلك الفعالية والتأثير اللذين يُفترض أن يحدثهما العمل الفني، أياً كانت وسيلة التعبير، نصل عندئذٍ إلى الدور المفترض للفنان، ليس باعتباره ينوب عن الآخرين من خلال إلغائهم، وإنما بالتفاعل معهم، والتعبير عما يجيش في عقولهم وقلوبهم من أفكار وأحلام، وهذا ما يعطي الفنان موقفاً ويرتب عليه مسؤولية، خاصة وهو يحتل ذلك الموقع الحساس والبالغ الأهمية، حيث يكون لسان الآخرين وضميرهم. وأي خطأ في التعامل مع هذا الموقع يرتب نتائج تتجاوز، في أحيان كثيرة، الفنان ذاته.

هكذا نستطيع أن نفهم، وتالياً أن نقدر، الحجم الذي احتله

الجواهري في حياة الناس، والتأثير الذي تركه في الوضع السياسي، خاصة وهو يقف في وجه الطغاة ويشير إليهم بالإصبع، مما يحوّل قصيدته إلى عنوان لمرحلة، ويعطي الشاعر موقعاً يوازي السياسي، من حيث التأثير، وإحداث حالة من الحراك في المجتمع.

التفاصيل «الصغيرة» التي يوردها دكروب حول بعض القصائد، وما رافقها من ملابسات، وما ترتّب عليها من نتائج، لا تعيد الحياة إلى المشهد الذي وقع ذات يوم، وإنما تجعله يضجّ ويتألّق، ثم تحوله في النهاية إلى أحداث تُروى، لتبقى في الذاكرة وتنتقل من جيل إلى آخر، ليس للدلالة على أهمية الشاعر فقط، بل وعلى أهمية الشعر بالدرجة الأولى، والأثر الذي يتركه في نفوس الناس، ثم الدور الذي يلعبه في الحراك الاجتماعي والفكري والسياسي في مرحلته.

إن كثيراً من الشعر الذي يفتقر إلى همٍّ، وتالياً إلى موقف، يُتلى ثم يطوى. والكثير من الشعر الذي يخلو من العنصر الإنساني، بما فيه من مجابهة وتحدٍّ للظلم والقباحة والخسة، ينحدر بسرعة إلى النسيان ثم إلى الغياب، وهناك أمثلة بارزة في الشعر العربي اكتسبت أهمية إضافية نتيجة ما رافقها من وقائع ثم ما تلاها من نتائج.

هذه الحالة تستحق التأمل والقراءة الجادة، ليس من أجل تزكية شعر المناسبات، وإنما من أجل تحديد دور الشاعر، وما يمكن أن يفعله، خاصة إذا تجاوب مع الحس العام والمرحلة التاريخية، وكان شعره صادقاً وجريئاً ويمتلك صفات فنية مميّزة.

وإذا كان الشعر الجيد قادراً على الدفاع عن نفسه، واحتلال الموقع الذي يستحق، نظراً للذاكرة العربية الطافحة بالشعر، فإن مجالات الفكر والفن الأخرى أقل حظّاً، وبالتالي تستحق أن تسلّط عليها الأضواء، لتحتل الموقع الجديرة به، وهذا ما يجعلنا نقف طويلاً في إحدى المحطات التي يريد دكروب أن نتوقف فيها: الإصلاح الديني واللغوي، ومحاولات الشيخ العلايلي في هذين المجالين.

تُعتبر محاولات العلايلي من أكثر المحاولات جرأة وأهمية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فقد تصدّى إلى حقلين يحتاجان إلى الكثير من الحرث وتقليب التربة ليصبحا مهيأين للزرع واستقبال الغراس الجديدة. لقد تصدى إلى ما يمكن تسميته الإصلاح الديني، أي إعادة قراءة التراث الديني، وتحديد دوره، وكيف يمكن أن يصبح أداة في أيدي الطبقات الفقيرة، وتخليصه من الاحتكار والاستغلال ليتحول إلى قوة من أجل التقدم.

الدراسة التي يقدمها هذا الكتاب عن الشيخ العلايلي تنير جوانب مهمة في مسيرة هذا العبقري، والجهد الذي بذله، خاصة في المجال اللغوي، الأمر الذي يستدعي مواصلة الجهد في هذا الاتجاه. لأن ما بدأه يُعتبر إشادة بنيان كبير وخطير. صحيح أن هذا البنيان لم يكتمل، نظراً لضخامته، ولما كان يتطلبه من تعاون ومال، إلاّ أن الأسس والقواعد التي وضعها أصبحت واضحة ومحددة، ويمكن بشيء من التنظيم، وبتوفّر الإرادة والمساعدة من جهات قادرة، أن يتواصل المشروع، خاصة وأن الإصلاح

اللغوي يُعتبر حجر الزاوية في أي إصلاح يُراد إنجازه، إذ بدون لغة متطورة تستجيب لمتطلبات الزمن الذي نعيش فيه، وتتمتع بالمرونة التي تمكنها من تلبية الحاجات المتزايدة، وأن تنفتح على العصر، فإن الكثير مما يُراد أو يُطمح لتحقيقه لن تتوفر له الأداة الرئيسية، أي اللغة.

وإذا كان دكروب قد قدّم دراسة شيّقة عن الشيخ **العلايلي**، العلامة والإنسان، فكأنه يقول لنا، ضمناً، إنه من الجور والهدر أن يذهب هذا الجهد الكبير دون أن يُستكمل، الأمر الذي يستلزم وجود مؤسسة لكي تتابع العمل في المعجم الكبير، وتيسير وصول ما تركه هذا العلامة وإتاحته للجمهور الواسع.

ويمكن أن يُشار هنا، استطراداً، إلى مدى التراجع في الدراسات اللغوية خلال الفترة الأخيرة، وبالتالي ما لحق اللغة من ضعف على كافة المستويات، الأمر الذي يتطلّب الانتباه الشديد، وخلق الحوافز لتدارك هذه الفجوة، ولن يكون ذلك إلاّ بمواصلة ومتابعة ما بدأه المصلحون الكبار أمثال **العلايلي**.

سوف نتخطى، مؤقتاً، عدداً من الدراسات الواردة في هذا الكتاب لنصل مباشرة إلى إسهام كبير آخر، وفي حقل بكر أيضاً، هو حقل النقد الموسيقي، والذي يمثله هنا، بكثير من الحساسية والرهافة، **نزار مروة**.

لقد كان هذا الإنسان وعداً كبيراً، لكنه انطفأ مبكراً، وغاب قبل الأوان.

كان يقدّر لهذا النمط من النقد في مجالي الموسيقى والغناء

أن يكون إسهاماً حقيقياً وكبيراً لإخراج هذين الفنَّين من حالة التردّي التي تزداد يوماً بعد آخر. إذ لو أتيح للذوق العربي تربية سليمة، وتراكماً معرفياً، والقدرة على التمييز بين الجميل والقبيح، بين الجيد والرديء لأمكنه أن يتخلص من الهجين والمبتذل والملفق، وبالتالي أن يطرد هذا الكمّ المتزايد من الانحطاط، لكن غياب المعرفة والنقد، وترك عوامل «السوق» تتحكم، جعل العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة، أو جعل الأخيرة تعيش على الهامش، وفي نطاق يضيق فترة بعد فترة.

لو كانت الحياة أكثر كرماً، وأتاحت **لنزار مروة**، وأمثاله، أن يساهموا بشكل أوسع في خلق المعرفة والتذوق، وتالياً التقاليد، لأمكن الوقوف في وجه هذه الموجة المنحطة من الفن الرديء.

لكن الحياة صارمة ولا تقيم وزناً للنوايا، كما أن الزمن عاتٍ متدفق لا يعرف التوقف والانتظار، أو كما قِيل إن الزمن كالسيف إن لم تقطعه قطعك، وهذا ما حصل **لنزار مروة**.

فحياة هذا الإنسان، على الرغم من كونها مثالاً نادراً للتواضع والتفاني وإنكار الذات، إلاَّ أنها لا تخلو من المزاجية أيضاً، والمزاجية ليست ميزة دائماً.

كان يظن أن الحياة أمامه وليست خلفه، وبالتالي أرجأ الكثير من المشاريع، انتظاراً لوقت أفضل، لكن هذا الوقت لم يأتِ قط! ولأن هذا الوقت لم يأتِ، فقد فاتته، وبالتالي فاتتنا، إسهامات لو تحققت لكان من شأنها أن تُحدث نقلة نوعية.

محمد دكروب، وهو يستعيد حياة **نزار مروة**، لم يكتفِ

بالوقوف عند المحطات الأساسية، أو الصفات الإنسانية التي ميّزت هذا الرجل، وإنما «استثمر» هذه العلاقة الحميمة، بما في ذلك معرفة بالذي كتبه وأين، وبالعودة إلى أوراقه، وإلى الأصدقاء المشتركين أيضاً، استطاع، وبجهد مخلص، أن ينتزع من قلب النسيان واحداً من أجمل الكتب التي تناولت الموسيقى والغناء العربيين، وهكذا جَمَع وقدّم لنا كتاباً **لنزار مروة**: «في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني» والذي يُعتبر من الكتب الهامة في هذا المجال.

وكما كان لدكروب دور في جمع وتقديم **نزار مروة**، كان له إسهام في إنقاذ جزء من تراث **نجيب سرور**، هذا الفنان الذي يشبه الفراشة الملوّنة بتعدد مجالات إبداعه، وبذلك الطيران السريع المضطرب، ثم أخيراً الاحتراق في لجّة الإنكار وسوء الفهم وعدم القدرة على التكيّف، بحيث تعكس حياته جوانب عديدة من خيبة هذا الجيل وضياعه.

قد يبدو **نجيب سرور** النموذج الأكثر مأساوية للفنان الذي عجز عن مواصلة الحوار مع الآخرين، ولذلك تاه في عالم الضباب، بعد أن اكتشف حجم التزوير والتلفيق الذي يحيق بحياتنا جميعاً، وبعد أن بُحّ صوته وهو يطالب بالحدّ الأدنى من شروط الحياة الإنسانية، ولذلك جعل حياته، متعمداً، المثال النقيض للصورة السائدة، أو التي يُراد لها أن تعمم وأن تسود.

في «وجوه لا تموت» نعاود اكتشاف هذا الفنان الذي نسيناه لفرط ما تزخر الحياة التي تطوّقنا بالتفاهات والقسوة، ونضطر للوقوف مرة أخرى لكي نتساءل ونعيد ترتيب أشيائنا الصغيرة، في

محاولة أخيرة لئلا يكون مصير الكثيرين مثل مصيره، وهذا ما يدعونا دكروب أن نفكر فيه قبل أن تطبق الظلمة على الجميع.

ومن هنا ينبثق وجه **سعد اللّه ونّوس**، مثالاً للقدرة على التحمّل وتقدير الأولويات وإعطاء أفضل ما لدى الإنسان والفنان، دون الوقوع في الوهم أو الغرق في الضباب، ومع تقديره حجم التحديات وبخل الحياة، بل ومعاداتها في بعض الأحيان. ولهذا بقي، وحتى اللحظات الأخيرة، نموذجاً للتماسك والثبات، واستطاع بكثير من المعاناة أن يقدم للمسرح العربي، وللفكر العربي، أجمل وأثمن ما يمتلكه فنان موهوب، وأن يعطي بحياته وإبداعه مثالاً لما يجب أن يكونه الفنان.

* * *

لا تهدف هذه المقدمة إلى تلخيص كل دراسة من دراسات هذا الكتاب، إذ يبقى التعامل مع النص أجدى وأكثر متعة، كما أن تعدد زوايا الرؤية تمكّن من الوصول إلى اكتشافات جديدة، خاصة وأن الكاتب، وهو يقدّم لنا هذه الحزمة من الوقائع، ويسلّط الأضواء على بعض الجوانب، ويترك جوانب أخرى في الظل، يريدنا أن نساهم معاً في إعادة بناء المشهد، وأن نستدعي، مجدداً، المناخات والظروف التي كانت قائمة، إذْ من شأن ذلك أن يقيم جسراً بين ما كان وما هو قائم الآن، ومعنى ذلك الفهم ثم التواصل، وبالتالي أن نراكم المعرفة.

ولأن التلخيص ليس هدفاً، ومع تعذره أيضاً، فلا بد من الإشارة إلى عدد من الملاحظات.

الملاحظة الأولى: دراسة دكروب، أو بالأحرى دراساته، في هذا الكتاب، أو في كتب سابقة، عن **محمد عيتاني** تشكّل رواية كاملة، وربما يتمنى أي روائي، لو امتلك هذا القدر من المعلومات والمعايشة، عن شخصية لها هذا الحضور والكثافة والتعدد، أن يتعامل معها روائياً، خاصة وأنها تعكس حياة مرحلة وجيل وأمكنة بالغة الأهمية، ولم يكتب عنها، بعد، ما يجب أن يكتب.

يتبدّى لي **عيتاني** أحد اكتشافات دكروب، وربما أكثرها جمالاً واحتمالاً، فهذه الشخصية التي قُدّر لي أن ألتقيها مرة أو اثنتين في مجلة «البلاغ» مطلع السبعينات، وقد أعجبت بمجموعته «أشياء لا تموت»، لم أكن أظن أن لهذه الشخصية هذا الغنى والتنوع، ولم أعرف مدى المعاناة القاسية التي واجهته، ومع ذلك ظلت الابتسامة والسخرية ترافقها حتى اللحظات الأخيرة!

إن شخصية مثل هذه لو تمّ التعامل معها روائياً، ودكروب يمتلك هذه الأداة، ستكون شخصية استثنائية، ويمكن من خلال معالجة جديدة، اعتماداً على ما بقي من أوراق وأسرار، أن تشكّل نمطاً جديداً في الرواية، إذْ بمقدار ما تتناول شخصية تكاد تكون معروفة، فقد تتجاوز أسلوب الرواية التاريخية أو التسجيلية، لأن هناك جوانب قد تفتح أفقاً لمعالجات روائية من نمط مختلف.

فقد أخرج محمد دكروب من جعبته، كالساحر، شخصية يصعب أن تعود إلى الظل مرة أخرى، ولا بدّ أن تلحّ عليه، وقد

تطارده زمناً ليس قصيراً، من أجل أن تأخذ حجمها وملامحها، مع تفاصيل لا تنتهي عن حياتها، حياتنا، ويفترض أن يكون كريماً، كما هو فعلاً، من أجل أن تأخذ ما تستحقه، زيادة عن الفصل الجميل الذي خصّها به في هذا الكتاب.

الملاحظة الثانية: تعدّد زوايا الرؤية لدى الكاتب، والتأكيد على الروابط العضوية بين الفكر والفن، وبين أساليب التعبير المختلفة.

من جملة ما يميّز الحياة الثقافية العربية الانقطاع، أو التباعد، بين فروع أو مجالات الثقافة، ليس نتيجة الاختصاص، وإنما نتيجة الجهل والكسل، وهذا ما يجعل كل فرع ينمو ويتكوّن بمعزل عن الفروع الأخرى، وبالتالي ليس له علاقة بما عداه، وليس له علاقة بحركة الحياة وتشابكها، مما يؤدي بالنتيجة إلى ضمور الفروع جميعها، وهذا يفسّر انعدام الحوار والتفاعل والاستفادة من التقدم والتطور.

صحيح أن الثقافة الموسوعية لم تعد من سمات العصر الذي نعيش فيه، نظراً لغزارة ما يُنتج في كل حقل، وتالياً عدم القدرة على المتابعة والإلمام، لكن هناك صلات وثيقة بين حقول المعرفة، واستفادة متبادلة فيما بينها، بسبب وحدة الفكر والإبداع، وسيرهما معاً بخطوات متناغمة ومتكاملة، الأمر الذي نفتقده في الثقافة العربية، وهذا ينعكس بدوره على المثقف الفرد. إذْ نجد أن كل حقل من حقول المعرفة يخضع لشروطه الذاتية، ولا يأبه لما يحصل في الحقول الأخرى، كما أن المثقف يصبح أسيراً لنمط واحد من الاهتمام.

محمد دكروب يشرع الأبواب ويفتح النوافذ، وقد ساعده عمله الطويل في الصحافة لكي يكون كذلك. إذ بالإضافة لاهتمامه بقضايا الفكر، على تنوّع هذه القضايا، فإنه وثيق الصلة بالسينما والمسرح والرواية والشعر، وقد استفاد من هذه الوسائل، ويتبدى ذلك واضحاً، كما أشرنا من قبل، في طريقته بتناول الشخصيات والموضوعات التي عالجها، وتجدر الإشارة هنا إلى طريقة تناوله **لحسين مروة** ولفكر وحياة **مهدي عامل**.

الملاحظة الثالثة: القناعة بوحدة الثقافة العربية وبضرورة ترابطها وتفاعلها.

إذ بالإضافة إلى تناول شخصيات وموضوعات على مساحة المنطقة العربية، تقريباً، فإن طبيعة النظرة، وإمكانية التفاعل والتأثير، تؤكدان أن النظرة المعاكسة ناقصة وخاطئة، وتؤدي إلى تجزئة مصطنعة، على غرار ما هو قائم في الواقع السياسي الرسمي، وما أفرزه من ضمور وفقر وهشاشة على كافة المستويات، في الوقت الذي تطمح الثقافة إلى تجاوز هذا الواقع، وإيجاد صيغة من الحراك الثقافي والحيوية الخلاّقة.

إن ما نقرأه في «وجوه لا تموت» عن المناخ الثقافي الذي كان سائداً في الخمسينات، وما أدى إليه من قيام روابط المثقفين بصيغة ديمقراطية، بعيداً عن السلطة، أية سلطة، ومدى الحيوية التي رافقت تلك الأجواء، والنتائج التي ترتّبت عليه، يجعلنا على قناعة بضرورة إعادة المحاولة من أجل صيغة ثقافية تتجاوز الواقع السياسي الرسمي، وإفساح المجال أمام الثقافة لتلعب دورها الطليعي والتحريضي.

لقد أتاح لنا دكروب أن نطل على مرحلة تاريخية بالغة الأهمية، من خلال حديثه عن **حسيب كيالي ويوسف إدريس**، ولعل ما كتبه في هذا المجال وثيقة ستبقى للمستقبل، في الوقت الذي تبددت «وثائق» كثيرة حول الشعر والفن التشكيلي والسينما والمسرح، لأن الشهود الحقيقيين في هذه المجالات لم يدلوا بشهاداتهم، وركنوا إلى الصمت أو إلى الكسل!

بعد هذه الملاحظات لا بد من كلمات إضافية:

يتحدث العرب المعاصرون كثيراً عن التاريخ، كما لا يملّون من الحديث عن الوفاء، ولا يتردّدون في وصف أنفسهم بالأصالة، ويفيضون في إظهار مدى تعلّقهم بالأجداد والسَلَف الصالح!

هذه الصفات التي ينسبها العرب المعاصرون إلى أنفسهم جديرة بالتمعّن والتدقيق، لمعرفة مدى جديتها ومدى انطباقها عليهم، لأن الحقيقة ليست دائماً ما يدّعيه أو يتوهمه الإنسان لنفسه، وإنما ما يكونه فعلاً، أو ما يحاول الوصول إليه.

فلو أخذنا النظرة أو التعامل مع التاريخ، مثلاً، نجد أن الصفحتين المفتوحتين من هذا التاريخ هما: اللحظة التي نعيشها الآن، واللحظة القديمة الغائرة في القِدم، وما بين هاتين الصفحتين حالة من العماء والرغبة في أن تبقى كذلك.

ليس هذا موقف الحُكّام وحدهم، بل وموقف الكثير من المثقفين أيضاً، وإذا كان للحُكّام عذرهم، أو على الأقل يمكن فهم دوافعهم، إذ لا يطيقون أن يروا أو أن يسمعوا بمن كانوا أكثر

كفاءة أو عدلاً منهم، خاصة من الحُكّام القريبين الذين سبقوهم، لأن مجرد المقارنة أو المفاضلة بينهم وبين هؤلاء يجعلهم يبدون صغاراً، وقد يصبحون موضع تهديد أو منافسة، إلاَّ أن الذي لا يمكن فهمه موقف المثقفين الذين لا يطيقون الحديث عن غيرهم، على الرغم من أنهم يفيضون في الحديث عن التاريخ والتراث!

وما يُقال عن التاريخ يُقال أكثر منه عن الوفاء، ولأنهم، أي العرب المعاصرون، خاصة المثقفون، يُفرطون في الحديث عن هذه الصفة، فليس لديهم الوقت لممارستها، كما يقول **طاغور** عن الذين يفرطون في الحديث عن صفاتهم الحسنة، ولذلك يسوؤهم الحديث عن الآخرين، أو الاعتراف والتثمين لما أنجزوه.

إن من أهم شروط الوفاء: الاعتراف بالآخر، والإقرار بمزاياه، وأنه يشكّل رافداً وليس مجرّد حجر يقف في فم النهر. وباعتبار أن الحضارة، وأبرز تجلياتها الثقافة، لا يمكن أن تنهض وتتطور إلاَّ من خلال التراكم والتواصل، ومحاولة ربط حلقات السلسلة، فإن أي إنكار أو إهمال لما حصل في فترات سابقة، ومن أشخاص آخرين، يقطع التواصل ويخلّ بالتوازن المطلوب لمتابعة المسيرة، ولعل هذا ما نلاحظه في الكثير من المظاهر الثقافية الراهنة.

محمد دكروب، من خلال هذه السلسلة التي يوالي إصدارها، يريد المساهمة في إشادة ذاكرة تاريخية. ذاكرة مستوعبة لما حصل، هنا وهناك، ولديها الرغبة والقدرة لمتابعة

المشوار، وتعتبر أن ما أنجز في وقت سابق رصيد لها، ويمكن أن تتابع من حيث انتهى.

وإذا كان الموتى لا يشغلون أناس القرن العشرين أكثر من سنة، كما يقول **ناظم حكمت**، فإن الصحيح أيضاً أنهم لا يزاحمون الأحياء، وقد غادروا بعد أن تركوا أثمن ما لديهم: التجربة والذاكرة، وعلى الذين لا يزالون يمارسون فضيحة الحياة أن يستفيدوا مما تركه لهم السابقون.

لقد كتب دكروب عن الذين رحلوا، لكنه من خلال هذه الكتابة منحهم حياة جديدة، وهذه الكتابة وهذه الحياة هما الذاكرة التاريخية التي يجب أن نحرص عليها وأن نعززها، لأنَّ أحد التعريفات المميزة للإنسان أنه مخلوق ذو ذاكرة، وأن له تاريخاً.

(بيروت، آب 1999)

عائد إلى حيفا

. . . غسان كنفاني

عدة حيوات في حياة، وجملة شخوص في شخص، وعدد من الكُتّاب في كاتب، هكذا كان غسان، أي متعدداً ومتنوعاً، وعلى الرغم من قصر حياته إلاً أن تلك الحياة كانت كثيفة كالسحب الشتائية، ومضيئة كالشهب في ليالي المحاق، وكانت أيضاً حافلة بالمعاني والأمثولات.

صحيح أنه مرّ كالإعصار لكنه ترك في وجدان هذه الأمة الكثير. ولأنه أحسّ بالموت في وقت مبكر فلم يترك دقيقة تمر إلاً وحاول الاستفادة منها، ولم يترك وسيلة إلاً وامتحن قدرتها على أن تكون أداة في الحرب الظالمة الطويلة التي فرضت علينا.

كان لدى غسان الكثير ليقوله وليفعله، فوجد أن الكلمة سلاح يمكن أن يفعل وأن يُغيّر، وهذا ما أدركه العدو قبل أن ندركه؛ وإذا كنا قد انتظرنا فترة حتى نكتشف أهمية غسان كنفاني فالعدو الذي اكتشف هذه الأهمية لم ينتظر، وهكذا كان غسان من الأوائل الذين أدرجت أسماؤهم على لائحة الموت، وجاء الموت السريع ليضع خاتمة لحياة رجل لو قُدِّر له أن يستمر

ويعطي كل ما عنده لقدّم أعمالاً أخرى كثيرة وهامة.

وإذا كان غسان قد ترك أشياء ثمينة، فلعل أبرز ما تركه نموذج حياته، والذي يمثّل انسجاماً منقطع النظير بين الفكر والسلوك، بين القناعة والموقف، وأعتقد أن هذا النموذج هو الأكثر أهمية والأكثر ضرورة، خاصة في عصر النفط، حيث يُراد تملُّك كل شيء، وإذلال كل إنسان، وجعل المال القيمة والمقياس، للحكم والحكمة، للمواقف والرجال، وأيضاً للأخلاق والقيم والمُثل.

ونحن إذ نحاول اليوم الوقوف في وجه الحملة المجنونة التي تريد إعادة صياغة العالم على قياسها وهواها، فإننا نجد في غسان كنفاني مثالاً يحكي الصدق والصلابة والشجاعة، وكيف يجب أن يكون الرجال. وهذا ما يستدعي أن نعيد قراءته وأن نكتشفه من جديد، لكي تُضاف إلى حياتنا معاني جديدة، ولنؤكد أيضاً على المعاني المضيئة التي تشكّل أفقنا واحتمالنا لمواجهة التحديات الكبرى، والتي لا تستهدف إعاقتنا وإذلالنا فقط، بل وتطمح، إذا كان ذلك ممكناً، إلى حذفنا أو جعلنا سعادين القرن العشرين، بعدما انتهوا من تصفية حسابهم مع الهنود الحمر.

الرواية التي سأتعرض لها: «عائد إلى حيفا»، وهي واحدة من أهم روايات غسان. قد لا تكون الأهم، من الناحية الفنية، لكنها بالتأكيد أكثرها وضوحاً وجرأة، لأن غسان كتبها وكان الجرح لا يزال ساخناً، بعد هزيمة حزيران، وبعد أن تكسرت الأوهام التي عاشت معنا طويلاً. كما أن الكثير من القضايا والأسئلة الصعبة أو المحرمة، والتي كانت مؤجلة، على أمل أن تجد لنفسها حلولاً، بشكل ما، لم يعد من الممكن تأجيلها أو

السكوت عنها. وهكذا وضعنا غسان في دائرة النار، أمام عري الأشياء، وفي مواجهة الحقيقة كلها، ودفعة واحدة.

وإذا كانت هناك حاجة أو ضرورة إلى تلخيص الرواية فيمكن إيجاز ذلك بأن الأبوين اللذين هربا من حيفا بعد احتلالها عام 1948، تاركين طفلاً عمره خمسة شهور، جاءا بعد هزيمة حزيران، وبعد أن أصبح متاحاً، نتيجة الاحتلال الجديد، أن يزور أبناء الضفة الأرض التي احتلت من قَبل؛ جاءا ليعرفا مصير ابنهما ولكي يسترداه، لكن هذا الوهم الذي عاشاه، وعاش معهما عشرين عاماً متواصلة، انتهى، وكان يجب أن ينتهي، حين قال لهما الابن الذي كان اسمه خلدون في الماضي، ثم أصبح دوف: «كان يجب عليكم ألا تتركوا رضيعاً في السرير وتمضوا!»

هكذا تتلخص الرواية، وهكذا تصبح في مواجهة الحقائق، والتي هي أقوى وأقسى من الذاكرة والرغبة، ونكتشف أن الرابطة التي تتكون نتيجة العيش المشترك والاختيار أقوى من علاقة الدم وحده، أو كما يقول غسان: «الإنسان هو ما يحقن به ساعة وراء ساعة، يوماً وراء يوم، سنة وراء سنة» لأن العواطف والذكريات وحدها لا تحلّ مشكلة ولا تكفي، أو كما يقول غسان في الرواية ذاتها: «كل دموع الأرض لا تستطيع أن تحمل زورقاً صغيراً يتسع لأبوين يبحثان عن طفلهما المفقود».

«عائد إلى حيفا» هي إذن رؤية الأشياء دون تزييف؛ مواجهة الحقائق بشجاعة؛ التعامل مع الوقائع دون وهم أو تواطؤ. ومن هنا أهميتها وفرادتها، خاصة وأننا تعوّدنا خلال فترة طويلة رؤية الواقع كما نرغب، وألفنا قراءة الاحتمالات مثلما نتمنى، وعشنا

على مخزون من الأفكار المتوارثة وما تخلفه من نتائج بغض النظر عن مدى صحتها.

وإذا كانت الرواية الجيدة تحتمل قراءات متعددة، فقد خرجت من قراءتي لهذه الرواية بالملاحظات التالية:

أولاً: اعتمد غسان كنفاني، في هذه الرواية، لغة خاصة مختلفة، من بعض النواحي، عن رواياته الأخرى، اللغة هنا مشدودة، برقية، تعتمد الحوار بالدرجة الأولى. والرواية بمجموعها تكاد تشبه المسرحية في كثير من الوجوه: المكان المحدد والمحدود، وكأنه ديكور أُعدّ من أجل أن يلتقي فيه الممثلون. والممثلون هنا ثلاثة في معظم الأحيان، ثم يأتي الشخص الرابع ليضع خاتمة منطقية وحاسمة للمسرحية التي لا يمكن أن تنتهي إلاّ بهذه الطريقة.

لذلك تعتبر هذه الرواية خاصة وربما خاصة جداً، من حيث اللغة ومن حيث التركيب، وتكشف عن علاقات ممكنة بين أدوات التعبير المختلفة، أو بين المسرح والرواية على وجه التحديد، وكيف يمكن أن يتداخلا ويتفاعلا. وأعتقد أن هذه الرواية يمكن أن تتحول إلى نص مسرحي بجهد بسيط، خاصة وأن الحوار واللغة مقتبسان من جو المسرح، ولقد ساعدت موهبة غسان المسرحية في أن تصاغ الرواية بهذا الشكل.

ثانياً: اعتمد غسان لبناء هذا العمل، في جانب مهم منه، على الرواية داخل الرواية. فالفصل الرابع، والذي يتناول قصة فارس اللبدي، بمقدار ما هو مستقل، فإنه يوضح ويضيء المناخ الروائي، وما لا يستطاع قوله من خلال الحوار المباشر أو التذكر، يُقال في قصة فارس اللبدي، وبالتالي يعطي العمل إضافات من

شأنها أن تعمّق إحساسنا بالحالة من خلال المقارنة والقياس.

يقول العربي الآخر الذي بقي في يافا، ولم يهاجر مع الذين هاجروا، وقد استأجر بيت اللبدي، بعد أن غادره أهله: «كنت وحدي، جزيرة معزولة في بحر مصطخب من العداء، ذلك العذاب لم تجربه أنت، ولكن أنا عشته، وحين شهدت الصورة (صورة الشهيد المعلقة على الجدار، والتي تركها أصحابها) وجدت فيها سلوى، وجدت فيها رفيقاً يخاطبني ويتحدث إليّ ويذكرني بأمور أعتز بها وأعتبرها أروع ما في حياتنا».

في رواية قصيرة مثل «عائد إلى حيفا» كان لا بدّ من وسيلة لخلق مناخ يساعد على إعطاء دلالات تغني الحدث الأساسي وتجعله أكثر تأثيراً، فلجأ غسان، بصفحات قليلة، إلى خلق هذه الدلالة من خلال رواية أخرى وراوٍ آخر. وهذه الوسيلة إذا كانت ممكنة في رواية كبيرة متعددة المناخات والأحداث والشخصيات، فإنها تبدو عسيرة أو متعذرة في رواية محددة المناخ ومحدودة الشخصيات كـ«عائد إلى حيفا» لكن الطريقة التي اتبعها غسان جعلت الأمر ممكناً إلى حد ما، ومقنعاً أيضاً.

ثالثاً: الأسماء التي اختارها غسان كنفاني لأبطال روايته دالّة وشديدة المفارقة، فاسم البطل الأول: سعيد، والكنية مجرد حرف، وهو حرف السين الذي يمكن أن ينطبق أو يطلق على الكثيرين، مجهولين أو معلومين، ولا تخفى دلالته! والاسم الثاني، اسم الأم، صفية، أي الانتقاء والصفاء معاً، أما أسماء الأولاد فخلدون حين كان عربياً ومع أبويه، ثم انتقي له اسم آخر: دوف، ويمكن أن نقدّر معنى الاسم الأخير من خلال تركيب الحروف، وما تعطي من دلالات، على الأقل صوتية.

واسم الأب الثاني، الموجود في رام الله، والذي يحاول أبوه أن يمنعه من الالتحاق بالعمل الفدائي، خالد. أما اسم الأم الثانية، اليهودية، فمريام.

هذه الأسماء التي لا يمكن أن تأتي عفواً أو بالصدفة، شديدة الوضوح والمغزى، إذ تضيف بعداً مأسوياً إلى الجو الذي تدور فيه الأحداث، وتكسب هذه الأحداث مسحة سوداء ساخرة لا تخطئ العين في قراءتها واستنتاج دلالالتها.

رابعاً: على الرغم من تأجيل خطة المواجهة، أو حتى الهروب منها، تبدأ الحقيقة تعلن عن نفسها، بل وتتحدى أيضاً، منذ اللحظات الأولى، حين تقع العين على الأشياء المادية: «لقد غيّروا الجرس» هكذا يقول سعيد لزوجته وهما يقفان أمام الباب، كإنذار مبكر لما سيأتي لاحقاً. أما ريشات الطاووس السبع التي كانت في المزهرية الزجاجية القديمة، فقد أصبحت في الوضع الجديد خمساً، ووضعت في مزهرية خشبية. ويظل سعيد مشغولاً بهذه الريشات، يسأل لماذا نقصت، ولماذا خبا بريقها، ولا يكف عن التطلع إليها وكأنها آخر خيط يربطه بالعالم القديم، العالم الذي كان!

في هذه التفاصيل الصغيرة، وما يماثلها، نكتشف مدى خواء عالم سعيد وتناقضه، ونكتشف أيضاً مدى هشاشة المرتكزات التي يستند إليها، والتي تكوّن احتماله الأخير.

يقول غسان في الصفحات الأخيرة من هذه الرواية: «فلسطين أكثر من ذاكرة، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السّلم» ويقول في مكان آخر: «أخطأنا حين

اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط».

إن التفاصيل في بعض الروايات هي مفاتيحها الحقيقية، وعن طريقها فقط نستطيع أن نقرأ تلك الروايات قراءة صحيحة، وهذا ما فعله غسان في هذه الرواية.

خامساً: في «عائد إلى حيفا» تتبدى روح إنسانية بالغة السمو والنبالة، وهذه الروح لم تولدها الهزيمة وإنما كشفتها. وإذا كانت العادة أن الهزائم تخلف اليأس والحقد والسواد، فإن ما فعلته هزيمة حزيران أنها جعلتنا نكتشف عيوبنا ونقاط ضعفنا من ناحية، وأن نكتشف الآخر على حقيقته من ناحية ثانية.

يقول سعيد، وكان ينتظر عودة ابنه ليحسم الموقف: «لقد بدأت الجريمة يوم تركناه هنا». ويقول أيضاً وهو يتذكر يوم هاجر، يوم ترك الوطن: «كان عليكم ألا تخرجوا». أما وهو يروي لزوجته قصة فارس اللبدي فيقول: «الصورة لا تحل مشكلتكم، ولكنها بالنسبة إلينا جسركم إلينا وجسرنا إليكم».

وفي الجانب الآخر، عندما وصلت مريام وزوجها قادمين من بولندا، وأثناء الانتظار للحصول على بيت، وحين كانت تمر ذات يوم في الشارع، ورأت اثنين من الهاغانا يرميان طفلاً ميتاً داخل سيارة، فقد عرفت أنه عربي، لأن اللذين يرميانه كانا يفعلان ذلك وكأنهما يرميان حطبة جافة، وقررت أن تعود مجدداً من حيث أتت، لكن لم يمضِ أسبوع حتى أعطوها بيتاً، وأعطوها ولداً أيضاً، وهي التي لم يقدّر لها أن تنجب.

أما حين يسأل سعيد «ابنه» عن خياره فيقول دوف: «دعونا أولاً نتحدث كأناس متحضرين» ثم يضيف: «كنت أتساءل بيني

وبين نفسي: كيف يستطيع الأب والأم أن يتركا ابنهما وهو في شهره الخامس ويهربان، وكيف يستطيع من هما ليسا أبواه أن يحتضناه ويربياه عشرين سنة؟».

وحين تسأله مريام عن أمه الأخرى، وما إذا كان يربطه بها شيء يجيب: «لا أعرف أماً غيرك!».

هكذا إذن، وبعد عشرين سنة من الوهم، يحسم الموقف دون تردد، ويسدل الستار على مشهد ليبدأ بعده المشهد الذي يليه، وهو مشهد الأسئلة المرة.

سادساً: من هذه الأسئلة المؤجلة يبرز واحد لعله الأخطر من بينها: ما هو الوطن، ومن ذا الذي له حق فيه؟

يناقش غسان هذا السؤال بكثير من الشجاعة والمسؤولية، إذ يقول في أكثر من موضع من الرواية: «الإنسان هو في نهاية الأمر قضية» وهذه القضية بمقدار ما يتحمل الإنسان مسؤوليتها، يتشبث بها، يدافع عنها، بمقدار ما هو جدير بها، وبالتالي ترتبط به، وتصبح هيأته وصورته. أما حين يسهو أو يتخلى عن واجبه فإن هذه العلاقة تهتز، وقد تسقط، وربما تنتهي. ومن هنا يبرز مفهوم أوضح وأقوى للوطن: إنه الارتباط الذي لا يجوز فيه التخلي أبداً، وهذا يقتضي أن يمتزج دون توقف، دون انقطاع، بدم الذين يقيمون فيه، بعرقهم، ليس فقط كإرث، وإنما كعلاقة دائمة ومستمرة. يقول غسان على لسان إحدى الشخصيات: «أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط» أما سعيد وهو ينظر إلى زوجته، بعد أن حسم دوف المسألة: «لقد شاخت هذه المرأة حقاً، واستنزفت شبابها وهي تنتظر هذه اللحظة دون أن تعرف أنها مروعة».

أما إذا كانت القوى غير متكافئة من أجل ردّ الأعداء عن الوطن، فكان يجب، كما يقول دوف مخاطباً سعيد «ألا تخرجوا من حيفا، وإذا لم يكن ذلك ممكناً فقد كان عليكم ألا تتركوا طفلاً رضيعاً في السرير، وإذا كان ذلك أيضاً مستحيلاً فقد كان عليكم ألا تكفوا عن محاولة العودة. . . أتقولون أن ذلك أيضاً كان مستحيلاً؟ لقد مضت عشرون سنة يا سيدي، عشرون سنة، ماذا فعلت لكي تسترد ابنك؟ لا تقل لي إنكم أمضيتم عشرين سنة تبكون. الدموع لا تسترد المفقودين ولا الضائعين، ولا تجترح المعجزات».

وهكذا يتولد مفهوم جديد للوطن، وهذا المفهوم يعتمد على الجدارة المادية والتاريخية، وعلى التطابق بين القوة والحق، أو الحق والقوة. وفي حال اختلال هذه العلاقة، أو الاعتماد على أحد طرفي المعادلة لا تقوم الجدارة ولا تستمر، كما لا يقوى التواطؤ أو الزيف على أن يولّد حقاً ثابتاً ومستمراً.

يقول غسان كنفاني شاجباً القوة العمياء: «إن أكبر جريمة يمكن لإنسان أن يرتكبها، كائناً من كان، هي أن يعتقد، ولو للحظة، أن ضعف الآخرين وأخطاءهم هي التي تشكّل حقه في الوجود على حسابهم».

هذان الوجهان لمفهوم الوطن والحق في الوطن يعطيان صورة جديدة مختلفة عما كان سائداً، اعتماداً فقط على الحق التاريخي، وعلى الإرث، من أي طرف جاء.

وإلى أن تتوازن المعادلة، سيبقى الصراع قائماً ومستمراً، وستبقى هناك قضايا غير قابلة للحل، لأن الأمر لا يقتصر على الأرض التي لا تحتمل شعبين، وإنما يطال أيضاً فكرة الانتماء

والاستمرار ضمن مفهوم حضاري نابع من البيئة والتاريخ وإمكانية العيش المشترك.

يقول سعيد لدوف ومريام، وهو يغادر: «تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب». وهكذا ينتهي المفهوم السلبي للوطن، والذي وهو مجرد إرث يفترض أن يبقى وأن يستمر، ونصل إلى مفهوم الوطن الإيجابي الذي هو حق وقدرة للدفاع عن هذا الحق، وإذا اختلّت المعادلة، نتيجة أسباب طارئة، فلا بدّ أن تستقيم في وقت آخر، شرط أن يبقى النسغ، وأن يبقى التشبث وأن تبقى المطالبة، لأنه لا يمكن للقوة العمياء وحدها أن تفرض شروطاً إلى ما لا نهاية، أو كما يقول غسان كنفاني على لسان أحد أبطاله: «التاريخ ليس حدثاً سيئ الحظ دائماً».

وإذ يغادر سعيد داره القديمة وحيفا ويعود إلى رام الله، فإن النغم الوحيد الذي يدوي في رأسه، والرغبة التي تملأ صدره، أن يكون ابنه الحقيقي، خالد، قد التحق بالذين يبذلون دماءهم من أجل تحرير الوطن، وأن يجد مبرراً لوجوده كإنسان وأن يكون جديراً بالأرض التي ينتمي إليها.

وتنتهي رواية «عائد إلى حيفا» وينتهي معها الوهم، وتضعنا، من جديد، في مواجهة الحقيقة والمسؤولية. وهذا ما يجب أن تفعله الرواية الجادة، وحين تفعله تكون قد أدت مهمتها كرواية، ليبدأ دور الناس في صنع الحياة التي بشرت بها الرواية.

غائب فرمان والعودة إلى المنفى

في مثل هذه الأيام، آب 1990، قبل عشر سنوات، غادر هذا العالم نهائياً الروائي العراقي المميز غائب طعمة فرمان، غادر عن عمر يقارب الثالثة والستين، بعد رحلة عذاب طويلة ومستمرة. وإذا كانت حياته قد تميزت بعدة علامات فارقة، فلعل أقوى هذه العلامات وأكثرها تأثيراً: المنفى، إذ قضى في المنفى معظم سني حياته، واضطر إلى التنقل من مكان إلى آخر، إلى أن استقر أخيراً في موسكو، وفيها انتهى أيضاً.

وإذا كانت العادة أن يختتم كثير من المنفيين حياتهم بالعودة إلى الوطن، وقضاء الأيام الأخيرة فيه، فإن غائب حرم من هذا الحق، وقدّر له أن يموت بعيداً. ليس ذلك فقط، مرّ عليه حين من الدهر اعتبر خلاله من أقدم المنفيين، ومن أكثر الذين بددوا أيامهم في الانتظار. وهكذا ظل المذاق الأخير الذي ملأ فمه بالمرارة هو المنفى، وكان آخر ما شهدت عيناه هو أيضاً المنفى!

وعلى الرغم من الظلم والقسوة اللذين لحقا به في حياته، فإن كل سنة جديدة تمرّ على غيابه تجعله أكثر بعداً وأكثر عرضة

للنسيان، خاصة وأن تجاهله لا يقتصر على الفئات الحاكمة التي عادته وحرمته من الجنسية وحق العودة، بل ويمتد إلى الفئات الأخرى، الصديقة، الأمر الذي يدفع إلى التساؤل ويثير مقداراً غير قليل من الحزن والاستغراب، وهو في ذلك يشبه من بعض الجوانب عبد اللّه النديم، إذ بعد أن هزم عرابي وفشلت ثورته، اضطر من بقي من قادة الثورة إلى التواري، وكان من بين هؤلاء عبد اللّه النديم خطيب الثورة وأحد أكبر الدعاة والمحرضين، فقد أخذ يجوب أرض مصر بحثاً عن ملجأ يقيم فيه، وعن أصدقاء يمكن أن يخفوه ويجنبوه أعين الإنكليز وجواسيسهم، خاصة وقد أخذ هؤلاء يجدّون في طلب كل من عاداهم ووقف مع الثورة.

كان النديم، وهو يبحث عن مكان وأصدقاء، مليئاً بالجراح والتعاسة، وكانت الدنيا، على الرغم من اتساعها، تضيق وتطبق عليه، وفي ليالي السهد وأيام الانتظار كان يستعيد ما مرّ من أحداث، فيكتشف يوماً بعد آخر الأخطاء التي وقعت منه ومن رفاقه، والنواقص التي شابت خطواتهم وسلوكهم، وكيف اضطروا إلى خوض مجابهات غير متكافئة، وإلى خوض معارك لم يتم الاستعداد لها، فكان أن دفعوا نتيجة ذلك الثمن الغالي، ليس في أن يهزموا فقط، بل وفي قطع الطريق على ثورة أكثر نضجاً، ويمكن أن تؤدي إلى نتائج إيجابية.

عبد اللّه النديم وهو يرتحل من مكان إلى آخر، وهو يستعيد الأيام الماضية، مثّل حالة الحزن والضياع، وعكس مشاعر الخيبة والخسران، وقال في الختام ما هي الهزيمة. ولكي نتمثل هذه الهزيمة ونحس بمرارتها جاء الروائي المرهف، أبو المعاطي أبو

النجا، وبروح مفعمة بالشجن، وسجل هذه الرحلة، كما أعطاها اسماً دالاً: «العودة إلى المنفى».

إن العادة، أو الحالة المألوفة، والتي تكررت مرات، أن يعود المنفي إلى وطنه بعد فترة يضطر خلالها للإقامة في الخارج، وعند ذاك يصبح المنفى مجرد ذكرى أو للدلالة على فترة زمنية محددة. أما الأمر غير العادي، أو غير الطبيعي، وبالتالي غير المألوف، أن يصبح المنفى هو الأساس، وأن يضطر إلى العودة إليه مرة بعد أخرى، بانتظار أن يتعافى الوطن، ويصبح قادراً على احتمال أبنائه، في حين يأبى الوطن أن يتعافى، أو أن يصبح وطناً!

أبو المعاطي أبو النجا، وهو يصور رحلة عبد اللّه النديم، يقول لنا إن الوطن ذاته يصبح منفى، أو سجناً كبيراً، حين يفقد الرأفة والرحمة والتسامح تجاه أبنائه والمقيمين فيه. والناس المقيمون في الوطن وفي ظل جو مثل هذا، يتحولون إلى حراس أو إلى بشر عابرين، تمهيداً لكي يصبحوا سجناء، إذا ظل الوطن ضيقاً هكذا، قاسياً بهذا المقدار.

ما حصل لغائب طعمة فرمان أن وطنه، العراق، وبعد فترة قصيرة من الرحابة والتسامح، تحول فجأة إلى سجن كبير، وضاق صدره بأبنائه وبأحلامهم وبكل ما يفكرون. إذ بعد أن غادر إلى القاهرة كي يدرس هناك، وقد حصل ذلك عام 1947 وبعد أن قضى هناك بضع سنوات، تزود خلالها بالدراسة والمعرفة واكتشف جزءاً من العالم، عاد إلى بغداد عام 1951، ووجد لنفسه مكاناً في الصحافة، كما وجد الطريق أمامه سالكاً

كي يعبّر عن نزعته الأدبية التي بدأت في وقت مبكر وانصقلت في القاهرة من خلال احتكاكه بأوساط أدبية وتعرّفه على مجموعة من العاملين في هذا المجال، وهكذا واصل بعد أن عاد إلى العراق اندماجه في أجواء الصحافة والأدب، وكان يفترض أن يتابع هذا الطريق، وفي هذا المكان بالذات، لكن الأجواء السياسية اعتكرت في العراق أكثر من ذي قبل، إثر توقيع حلف بغداد، مما أدى إلى إغلاق عدد كبير من الصحف والمنابر الفكرية والأدبية، كان من ضمنها الصحيفة التي يعمل فيها غائب، وحين وجد عملاً في صحيفة بديلة ما لبثت الثانية أن أُغلقت أيضاً، ومنع غائب وعدد من أبرز المثقفين من العمل والكتابة، الأمر الذي اضطره إلى مغادرة العراق بحثاً عن فرصة عمل، وعن هامش يتيح له التعبير عما كان يجول في وجدانه من أفكار وإبداع. وهكذا كانت بداية الرحلة نحو المنفى؛ كان المنفى قريباً، وكان مؤقتاً، إذ لم يتعد البلدان المجاورة ولم يزد على بضع سنين.

بدأت رحلة المنفى الأول لغائب عام 1954، واستمرت حتى عام 1958، أي إلى قيام ثورة تموز، لكن قبل أن يغادر العراق أنجز مجموعته القصصية الأولى: «حصيد الرحى» وكانت بمثابة الخطوة الأساسية والكبيرة نحو حرفة الأدب، إذا صحّ التعبير، إذ أتاحت له أن يكون جزءاً من الحركة الأدبية العربية، من خلال مشاركته أثناء انعقاد أول مؤتمر للأدباء العرب في دمشق عام 1954، ثم مساهمته في عدد من النشاطات والفعاليات الأدبية في بيروت والقاهرة.

لقد كانت «حصيد الرحى» علامة في الأدب القصصي العراقي، صحيح أن هذه المجموعة لا تخلو من المباشرة، لكن مما يشفع ويفسر: عمر كاتبها، واندفاعه، ثم المناخ الثقافي ـ السياسي الذي كان سائداً آنذاك، ومع ذلك فقد دللت المجموعة على توجه غائب، وأشارت إلى الخط الذي كان يمكن أن يسلكه لاحقاً.

وإذا كانت فترة المنفى قد أتاحت لغائب التعرف على النشاط الأدبي والمساهمة فيه، فإن فترة العمل التي سبقتها في بغداد أكسبته علاقات وتجارب ما لبثت أن انعكست على أكثر من مستوى في سلوكه وفي عمله الأدبي. فما أن أنهى دراسته وعاد إلى بغداد حتى قامت بينه وبين الطليعة الأدبية والفكرية من مبدعي العراق خلال تلك الفترة، علاقات وثيقة كان من نتائجها إخصاب الحركة الفكرية والأدبية والتأثير في النتائج التي تمخضت عنها. فالسيّاب وعبد الملك نوري ونجيب المانع والحيدري والتكرلي وحسين مردان وآخرون ما كانوا ليتألقوا بهذه السرعة ويحتلوا تلك المكانة لولا التفاعل الخصب الذي جرى بينهم، والاستفادة المتبادلة التي تمّت نتيجة احتكاكهم ببعضهم، إضافة إلى التنوع وتبادل الخبرات اللذين فتحا الأبواب على مصاريعها، خاصة وأن الجو العام في العراق آنذاك كانت تجتاحه الرغبة والاستعداد للتطور وتجاوز ما كان قائماً، الأمر الذي عجل بالإنجازات الجديدة والمختلفة، ولعل أوضح ما تمثّل ذلك في مجالَي الفن التشكيلي والشعر.

أما في مجال الرواية، وعلى الرغم من وجود إنجازات مبكرة

لعدد من الروائيين، أمثال إبراهيم شكر ومحمود السيد وذو النون أيوب، إلا أن البداية الحقيقية لفن الرواية، بمعناها الحديث، لم تظهر، أو لم تتبلور بعد، وكان من المفترض انتظار بضع سنوات إضافية لكي يتصدى غائب لهذه المهمة، ويقدم أول إنجازات الرواية العراقية الحديثة، النخلة والجيران. أما روايته الثانية، خمسة أصوات، فكانت ثمرة للجو الذي عاشه في الصحافة ثم في المجال الأدبي، كي يبلور مثل هذا الإنجاز الهام.

وكما أشرنا تواً: كان المنفى الأول لغائب قريباً ومؤقتاً، إذ حين قامت ثورة تموز 1958، كان غائب من أوائل العائدين، وقد قدّر وغيره أن فترة الصعوبات والتحدي قد انتهت، وأن الحياة الطبيعية في العراق قد بدأت، خاصة بعد سقوط النظام الملكي وسقوط حلف بغداد اللذين كانا السبب في الجو الخانق وفي تشريد الآلاف، وهكذا جاء ليبقى ولكي يتفرغ للعمل الذي خلق من أجله: الرواية. لكن مثل أكثر الثورات لا تهدأ ولا تستقر قبل أن تقضي على عدد، وربما كبير، من أبنائها، وهذا ما حصل لثورة تموز أيضاً، إذ ما لبثت أن بدأت تأكل أبناءها، ولم يشأ غائب أن يشارك في هذه الوليمة، وهكذا آثر أن يبتعد، أن يسافر. سافر إلى القاهرة، وبقي هناك فترة يراقب ويتنصت، علّ الثورة تعود إلى رشدها، وتستعيد مسيرتها وأبناءها والمناخ الطبيعي الذي يفترض أن يسود بعد فورة الغضب وتصفية الخصوم، لكن شيئاً من ذلك لم يحصل، إذ تواصلت التغيرات والانقلابات، وكل صيغة تكون نقيضاً للتي سبقتها، وكل مجموعة تأتي يكون همها الأول أن تنتقم من التي قبلها.

ومثلما حصل في بداية منفاه الأول عام 1954 إذ أصدر مجموعته الأولى «حصيد الرحى»، فإن «المولود الآخر» كانت الثمرة الأولى للمنفى الثاني، هذا المنفى الذي كان يُظنّ، أو يؤمل، أن يكون قصيراً عابراً، لكنه اختلف عن الأول في أغلب الأشياء، إذ لم يعد في مكان قريب من الوطن، فقد ابتعد إلى أقاصي الأرض، وصل إلى الصين، ثم امتد وتتابع من حيث الزمن، إذ بدل أن يكون بضع سنين وينتهي طال وامتد ليشمل العمر كله.

رحلة التيه لغائب بدأت إذن، وبشكل فعلي، بعد انتكاسة ثورة تموز ثم تدهورها. وإذا كان المنفى قبل هذه الثورة بدا قاسياً وتضمن عقوبات زجرية، بما فيها سحب الجنسية، فقد كان يحمل في طياته نهايته، إذ كان الاحتقان بالغاً ذروته، وعيوب النظام مكشوفة لكل ذي عينين، الأمر الذي يؤكد أن نظاماً كهذا لن يقدّر له البقاء طويلاً، وهذا ما وقع فعلاً، لكن بعد انتكاسة ثورة تموز دخل العراق في خندق مظلم لا تُعرف له نهاية، مما خلق جواً من الإحباط، وولّد لدى الكثيرين نظرة شديدة السواد بالغة التشاؤم، إذ لا يعرف أي طريق سيسلك، وإلى أين ستؤدي تلك الطريق.

وإذا كانت المجموعتان اللتان صدرتا لغائب قد أشّرتا لإمكانياته، وما يميز نظرته وأسلوبه من توهج وقدرة على التقاط اللحظات الأكثر أهمية، فإن عالم القصة القصيرة يبقى غير كافٍ لتصوير الواقع من جميع جوانبه، الأمر الذي جعله يفكر بالرواية كصيغة تعبير أساسية، وأن يختار بغداد ليس فقط كمسرح لروايته

الأولى، «النخلة والجيران»، بل يحاول استعادة جوّها بكل تفاصيله، كصيغة من صيغ التغلب على المنفى، أو على الأقل التسلح في مواجهته من خلال استحضار الوطن.

إن «النخلة والجيران» ثم معظم ما كتبه غائب من روايات، تدور أحداثها في بغداد، بغداد في فترة محددة، هي فترة الأربعينات ثم الخمسينات، الزمن الذي يلمّ الكاتب بتفاصيله أولاً، والذي يعني له شيئاً كثيراً وهاماً؛ ونظراً للموهبة، ثم للتعلق ببغداد في تلك الفترة، فقد وضع غائب ذوب قلبه في تلك الروايات، واستطاع أن يقدم لوحة لا أظن أن أحداً غيره قادر على تقديم ما يشابهها أو ما يقترب منها، ولعله في تصوير المكان ثم اللهجة والبشر يعيد الحياة إلى ما كان موجوداً فعلاً، ولم يخطئ عدد من النقاد الجادين حين اعتبروا أن الأب الفعلي للرواية العراقية الحديثة هو غائب طعمة فرمان، إذ استطاع أن يتجاوز التجارب التي سبقته، وأن ينقل الرواية من طور إلى آخر أرقى من حيث النظرة والأسلوب واللغة، كما فتح الباب للتجريب ولصيغ يمكن أن تقتدى، فقد استطاعت الرواية، روايته تحديداً، وعلى الرغم من طابعها الديمقراطي والتقدمي، من حيث البنية والأفق، أن تتجاوز صيغة الحكاية التي كانت سائدة، وأن ترتفع عن الوعظ الأخلاقي أو التبشير السياسي، إلى طرح الأسئلة والمشكلات التي تهم الإنسان، وتحمله على التفكير وإعادة النظر بكل ما حوله.

وهكذا نلاحظ أن النقلة الكبيرة التي تمّت على يد غائب تلفت النظر، وتشكّل إضافة حقيقية لفن الرواية من ناحية،

ولمفهوم المكان ولغة الحوار من ناحية ثانية، إذ لم تعد الرواية تحفل بالكلمات الكبيرة الضاجة، كما لم تعد مجرد حكاية لتزجية الوقت، أصبحت معنية بالأمكنة والموضوعات والبشر، هدفها أن تصوّر شريحة واسعة وأساسية من الحياة والزمن، أن تنقل النبض الحيّ، وحرارة المواقف، وعنف التناقضات.

إن المكان في روايات غائب، وهو بغداد الأربعينات والخمسينات، شديد الحضور إلى درجة نستطيع معها أن نستعيد ضجة الأصوات، وأن نتنسم الرائحة التي ملأت الفضاء، ومع الأصوات والرائحة تعود مواكب الأيام التي مضت بكل ما حفلت به من ملامح وقوام وكأنها القافلة العائدة من سفر بعيد.

حضور المكان بهذا العنفوان، مع هذا القدر من التفاصيل المرهفة التي ميزته، لا تلتقطها إلاّ عين شديدة الحساسية بالغة الدقة والمعرفة في آن، وكأنها كاميرا تعرف اللحظة التي يجب أن تنفتح خلالها، وكيف وماذا عليها أن تلتقط. هذا الحضور للمكان الذي تميّزت به روايات غائب، وكان عنصراً إيجابياً، لم يلبث أن أصبح قيداً على حركة غائب ورؤيته، ثم خياراته، والسبب في ذلك خارج إرادة الروائي وفوق طاقته، إذ بعد أن ظل بعيداً محروماً من العودة إلى العراق، فقد أصبح يعيش على مخزونه من الغذاء القديم، أي على بغداد التي يعرفها، علماً بأن الحياة تغيّرت، وبالتالي فإن الصور تغيّرت، أي أن المدينة التي عرفها لم تعد موجودة، حلت أخرى مكانها، مثلما يحصل مع كثير من المدن في العالم، إذ لا تثبت على حال، ولا تبقى بذات الهيئة، وإنما تتغيّر وتتطوّر تبعاً لعوامل لا حصر لها.

«النخلة والجيران» ترسم صورة نابضة بالحياة لبغداد الأربعينات، وتصوّر مرحلة من تاريخ العراق المعاصر. أما بعد معايشة غائب لفترة من التاريخ اللاحق، خاصة في مجال الصحافة، فقد تمكن من رسم لوحة بالغة الدقة حافلة بالحياة لعراق مطلع الخمسينات، وهذا ما سجله في «خمسة أصوات». وحين ابتعد عن العراق، وطال غيابه عنه، فإن الصورة التي رسمها لبغداد في «المخاض» أو «القربان» ظلت محتفظة بملامح بغداد الأربعينات والخمسينات.

ولعل هذه من جملة الضرائب التي على الروائي دفعها، فهو إن استطاع بقوة الحنين استعادة أدق التفاصيل المتعلقة بمدينته، وتالياً القدرة على تصويرها من جديد، فإنه، وبحكم البعد أيضاً، لا يعرف إلاّ صورة وحيدة للمدينة، الصورة التي كانت لها، أما ما طرأ عليها من تبدل وتغيير، فإنه بالإضافة إلى عجزه عن تمثله، فإنه لا يقره، ولا يتصوّر إمكانية وجوده، ولذلك يبقى متشبثاً بما كان من قبل، وهذا ما يفسر الفارق الذي ميّز روايات عن أخرى، أي ما ميّز «النخلة والجيران» و «خمسة أصوات» عن الروايات التي كتبت في الثمانينات.

وما عدا «آلام السيد معروف»، وهي من أواخر الروايات التي كتبها غائب وتشبه لحناً جنائزياً أخيراً، فإنها انتمت إلى روايات المرحلة الأولى، بأجوائها وشخوصها فالروايات التي كتبها بعد «خمسة أصوات» ترجيع للّحن الأساسي، أو معالجة لأحد التفاصيل التي تخللت أعماله السابقة، ولذلك ظلت أقلّ أهمية.

إن «آلام السيد معروف» تشبه، من بعض الوجوه، «العودة

إلى المنفى» والاثنتان تشبهان غائب، خاصة في سنواته الأخيرة، إذ بعد أن طال منفاه، وبدا الأفق رمادياً يميل إلى السواد، وأنهكه العمل، ذلك العمل الذي يؤمن العيش أكثر مما يجلب المتعة، بدأ يشعر بثقل السنين وانسداد الأفق، كما أخذت حياته الماضية تمتد أمام ناظريه كشريط طويل حزين، ولذلك أحس أكثر من قبل بآلام الأيام الماضية وبرودتها، وشعر بلوعة الخيبة من جديد، وتأكد أن كل ما مضى مجرد خواء وأقرب إلى السخرية السوداء، هكذا أخذت تنطفئ حياته، وهذا ما صوّره في «آلام السيد معروف»، إذ نجد أن الأسى يجلل الرواية من البداية إلى الختام، وأن النهاية اقتربت، وكل شيء يدلف نحو الظلمة والغياب.

إن ذكرى غياب غائب، التي تحلّ في مثل هذه الأيام، تبدو أشد حزناً من سنين سابقة، وربما يكون الأسى الذي يخيم على العراق من أقصاه إلى أقصاه السبب أو أحد الأسباب.

(آب 2000)

وليد إخلاصي وباب الجمر(*)

الأبواب كما الجسور من الرموز الكبيرة الموحية في الأدب والفكر والتاريخ لما تحمله من دلالات تتجاوز معناها المباشر، لأنها تؤدي بنا إلى الاكتشاف والدهشة والجديد والآخر، وتضعنا أيضاً في مواجهة الأسرار والغريب والمختلف.

وإذا كان ياقوت الحموي قد ذكر في فتوحات البلدان أن من بين أبواب حلب باب السر فإن وليد إخلاصي من خلال رواية «باب الجمر» وضعنا أيضاً في مواجهة بوابة كبيرة، وليس مجرد باب لدخول حلب، هذه المدينة التي تعبق برائحة التاريخ والملاحم والأساطير، وتنبض بدوي الحياة، وتتلاحق فيها الأحلام والهزائم كما تفيض بعذوبة الليل والغناء والحرير، بالمقدار نفسه الذي تضيق فيه بالقهر والخديعة وتبحث عن شيء تقدمه لنفسها وللآخرين.

إن حلب في التاريخ والذاكرة شديدة الكثافة دائمة الحضور، كما تختلف عن مدن كثيرة. فهي ليست مدينة مؤقتة أو مدينة

(*) نُشرت في جريدة السفير الصادرة في 10 ـ 2 ـ 1998.

مملكة أو عائلة، تبقى أو تزول ما دامت تؤدي دوراً مرحلياً، وتبعاً لوجود المملكة أو العائلة. حلب مدينة مستمرة دائمة ولها قابلية غير عادية للتجدد والانبثاق مرة بعد أخرى عكس مدن أخرى كثيرة وجدت ذات يوم لسبب ما ثم غابت، إذ انهالت عليها الرمال وطواها النسيان.

مدينة مثل حلب لا بد أن تكون شديدة الغنى مليئة بالأسرار. وعلى كل من يريد دخول هذه المدينة أن يأتيها من أحد أبوابها، وأن يؤذن له. فإذا اجتاز باب السر، كما يقول ياقوت، ودخل دون دليل، فلا بد أن يضيع في زحام البشر وضوضاء التاريخ، وسوف تختلط عليه الحقائق وتلفه الأساطير بحيث يصبح أكثر جهلاً بالمدينة من قبل! يحصل ذلك إذا لم يأخذ بيده إنسان يعرف المدينة وأسرارها، ويقوده عبر أسواقها وشوارعها الخلفية من أجل اكتشاف المدينة الحقيقية، والتعرف على نبضها وليدرك في الختام ما يعتمل في داخلها من أفكار وأحلام وهموم.

وليد إخلاصي كاتب رواية «باب الجمر» مثل الأسدي، مثل بعض المنذورين لا يكف لحظة واحدة عن التعريف بمدينة حلب وبدعوة الآخرين للتواصل معها، يأخذ بأيديهم ليقودهم في مسالكها، إنه يفعل ذلك ليس من قبيل التعصب وإنما لشعوره بثقل التاريخ، وبهذه الكثافة التي تتميّز بها المدينة وبارتباطها وعلاقتها بما حولها، وبالتالي لشعوره أن مدينة مثل حلب تحتاج إلى الكثيرين وفي مجالات عديدة، لإعادة اكتشافها، لإعادة قراءتها، نظراً للثراء الذي تنطوي عليه، ولما يمكن أن تضيفه للحضارة الإنسانية.

إن مدينة حلب على مرّ العصور تردد ذكرها وأكدت أهميتها، أكثر من مدن عديدة في هذا العالم.

لم تكن فقط بوابة الشرق وطريق الحرير وحامية الثغور، ولم تقتصر على كونها طريق الفرات والبريد ومحطة الرحالة والقناصل والجيوش، ولم ينظر إليها باعتبارها توأماً لأشبيلية والقيروان وفاس أو صدى لبغداد والموصل ودمشق. كانت شيئاً من كل هذا وكانت أيضاً هي نفسها، أي مدينة متفردة شامخة مليئة بأسرارها الخاصة وكبريائها. وهذا ما أراد أن يقوله وليد إخلاصي في روايته المهمة «باب الجمر».

وإذا كان من الصعب الفصل بين المدينة وتاريخها، فإن من الصعب الفصل بين مدينة معينة وكتاب بالذات. فإيفو اندريتش مثلاً يجول في أنحاء العالم الأربع ويتعرف على بلدان وثقافات عديدة، لكنه أينما ذهب وكل جديد يتعرف عليه يزيده تعلقاً بالبوسنة التي وُلِد فيها. أكثر من ذلك: حيثما ذهب يحمل معه بوسناه، يحملها معه كرقية، كحبل نجاة ويتعرف عليها أكثر لكي يحبها أكثر مما أحبها! ووليد إخلاصي، كما أعتقد، يفعل الشيء ذاته، فحلب لا تفارقه ولا تغيب عنه، لذلك لا يمل من إعادة اكتشافها مرة بعد أخرى ليزيد تعلقه بها وتالياً للحديث عنها.

وإذا كان لحلب أبواب عديدة ويمكن الدخول إليها عبر أي من هذه الأبواب، فإن وليد إخلاصي يروق له بل ويتعمد أن يدخل من أي باب بطريقة مختلفة عن المرة السابقة، أي برغبة رؤية الباب وما وراءه بشكل جديد، أي يغسل عينيه بعد كل مشاهدة، بعد كل اكتشاف، لكي يرى الأشياء والبشر والحياة

والتاريخ بطريقة مختلفة وكأن الأشياء تولد من جديد أو تتكون في التو واللحظة.

وإذا كانت أسوأ طريقة للتعامل مع رواية، أية رواية، هي تلخيصها، إذ يصعب ذلك في أغلب الأحيان، فإن مجال العمل الفني أياً كان هذا العمل، رؤية أو لوحة أو قطعة موسيقية، في أن يدخل الإنسان إلى رحاب العمل ذاته، أي أن يتعامل معه مباشرة، من خلال التفاصيل والدقائق الصغيرة التي تشكّل نسيج هذا العمل ثم أن يعيد بناءه وتركيبه مرة أخرى اعتماداً على الأدوات التي يملكها القارئ ووفقاً لإحساسه وذوقه. بهذه الطريقة يكتشف الجمال والمتعة، وينظر إلى العمل ككل وأيضاً كأجزاء وبالتالي تتبيّن مواضع الأجزاء في البناء.

وليد إخلاصي في «باب الجمر» يحرص على البناء الكلي للرؤية قدر حرصه على الأجزاء والتفاصيل، كما لا ينسى أن يقول رأيه، من خلال الشخصيات في أمور كثيرة.

العمر في البلاد المقهورة مثلاً يختلف عنه في البلاد السعيدة التي تتمتع بالحرية، يختلف من حيث المدى والمعنى. يقول في أحد الحوارات: «ما أقصر عمر الشباب في هذا البلد، تكون صغيراً فتلحق بك دودة الهرم بشراهة» ويقول «استمع إلى كل شيء وصدِّق كل شيء، ثم تعرف على الحقيقة بهدوء، تلك هي الطريقة المثلى لمعرفة التاريخ». ويضيف أيضاً: «ما الذي يدفعنا إلى سكب الدم على الأرض والدم لا يغيّر الأرض». أما وهو يقارن سلوك المخلوقات ومن ضمنها البشر فيقول: «تصبح

الذئاب وحوشاً حين تجوع وتكون من أبناء الطبيعة عندما تأخذ حقها في الحياة».

أما عن العلاقة مع الطبيعة فيلخصها بكلمات قليلة، لكنها شديدة الوضوح والحسم: «الخشب أنبل ما تعطيه الأرض» و «أن تصادق الطبيعة أفضل لك من إظهار العداء لها». أما عن جفاف النهر أو انحباس المطر فيقول: «إن جحود الناكرين سبب في جفاف النهر» وانقطاع الحوار بين الأرض والسماء. والعدل كما يفهمه، وكما يريده هو أن يتوزع كما تتوزع أشعة الشمس بالتساوي على الجميع. ويقول على لسان بطله، الصالحاني، «تظل الأمور طبيعية إلى أن تختل الموازين وتهتز القوانين ويسود الوهم ويفرغ العقل... ثم تعود إلى طبيعتها».

هناك مقاطع كثيرة يمكن الاستشهاد بها للتدليل على الأهمية التي يوليها وليد إخلاصي للحوار الذي يجري بين أبطاله. وهذا الحوار بقدر ما يدفع الرواية إلى الأمام ويطوّر الأحداث والشخصيات فإنه يحمل في ذاته الكثير من المعاني والمواقف التي تستحق النظر والتأمل، وهذا ما يجعل الرواية بالإضافة إلى كونها رواية أحداث وأشخاص رواية الموقف ـ الفكري، مما يضيف لها ميزة. وهي بمقدار ما تغوص في الواقع، فإنها تحلّق بحثاً عن أنبل ما في الإنسان والحياة وحتى الطبيعة، كما تتوقف لحظات طويلة، وفي أماكن عديدة، للتأمل والمراجعة، وأيضاً لإعادة ترتيب أولويات الإنسان في هذه الحياة. فالصبي الذي يولد بعد انتظار طويل، ومدى الحفاوة التي ترافق هذا الميلاد، وتتضاعف إثر كل سنة تمر ويبقى حياً، بقدر ما يشير إلى ما يمثله

من أهمية كركن وما يمثله لاستمرارها، فإنه يعكس جزءاً من التقاليد السائدة، أي القيم التي تحكم النسيج الاجتماعي «والتراثية» كما أنه يلخص جانباً من الصراع الذي يدور بين ناس القمة أي المالكين ثم بين هؤلاء والفقراء وأيضاً بين الأقوياء الذي يريدون كل شيء وأولئك الذي يدافعون عن حقهم في هذه الحياة، وعن كرامتهم في الوقت نفسه. حتى عندما ينصب الأغنياء الشباب لاصطياد الفقراء وإعادة تدجينهم، فإن الفقراء برغم الحاجة لا يسلّمون بسهولة، إذ يظلون يدافعون عما يعتبرونه حقاً وحقيقة بغض النظر عن النتائج التي يمكن أن يؤدي إليها هذا الصراع.

وغصات كثيرة، وفي كل منعطف أحداث وأشياء جديدة بأن تعرف من جديد.

وإذا كان أحمد النساج، أحد أبطال «باب الجمر» يقول في ختام الرواية إن الصبي الذي جاء ثم مضى «كان انتظار مولده شاقاً» لكن عودته لن تكون أكثر مشقة «فإن صوت هذا الصبي يسمع دائماً، وآثار غنائه ترددها الطيور عند الفجر» ولا بدّ أن يأتي، أو يظهر، مرة أخرى، لأن «الإحساس الصادق هو الحكم على الأشياء وعلى الناس أيضاً».

صدقي إسماعيل والرواية

قبل أسابيع حلّت الذكرى الخامسة والعشرون لغياب صدقي إسماعيل.

وصدقي إسماعيل ليس واحداً من أبرز كُتّاب الخمسينات والستينات في سوريا فقط، وإنما هو أحد أهم معالم مدينة دمشق، وأحد الذين سجلوا تاريخ المرحلة، وكان بحياته ومواقفه وكتاباته شخصاً كبيراً ومميّزاً.

فبعد أن سُلخ لواء الإسكندرون عن وطنه الأم، سوريا، اضطر صدقي مع عائلته إلى الهجرة، وكانت المحطة الأخيرة: دمشق. وفيها، ومع أشقائه، برزت عبقرية أفراد هذه الأسرة، إذ قدّم هؤلاء مساهمات كبيرة وهامة في مجالي الفن التشكيلي والكتابة. فالأخ الأكبر، أدهم، يعتبر أحد روّاد الفن السوري الحديث، وكذلك نعيم الذي قدّم وأثّر في تطوّر هذا الفن. أما صدقي فكان كاتباً مميّزاً في مجال القصة والرواية والمسرحية، إضافة إلى كتاباته النظرية في الفكر والسياسة، هذا عدا عن الشعر الساخر، والذي تجلى في «الكلب»، المجلة غير الدورية التي ظل يصدرها إلى آخر فترة من حياته، والمليئة بالنقد الساخر

والمطارحات والإخوانيات، وتعطي فكرة عن طبيعة المناخ الذي كان سائداً.

وإذا كان من الصعب الحديث عن صدقي الكاتب إلاّ من خلال الحديث، بداية، عن صدقي الإنسان، نظراً للتلازم والارتباط بين الكتابة والحياة، فإن الكتابة عنه تستدعي بالضرورة الكتابة عن دمشق خلال تلك الفترة.

فدمشق خلال الخمسينات والستينات كانت تمتلئ بالحيوية الثقافية والأدبية والصحفية، وكانت تلك الحيوية تبرز، أكثر ما تبرز، في حيّز جغرافي يشكّل قلب المدينة. يبدأ هذا الحيّز من محطة الحجاز حتى الجامعة غرباً، حيث المكتبات والأفكار والتيارات وإدارات الصحف، فإذا اتجه الإنسان من المحطة شمالاً نحو الصالحية أو السبع بحرات، وقبل أن يصل إلى الجسر الأبيض، فهناك مقاهي المدينة وحاناتها ومراسم عدد من الفنانين، إضافة إلى الأسواق والتجمعات حيث تبلغ الحيوية ذروتها.

في الطريق من محطة الحجاز إلى الجسر الأبيض، نصطدم بجسر فكتوريا، وما يتفرع منه شرقاً، وصولاً إلى المرجة. فإذا كان الوقت ليلاً، فعلى الضفة اليسرى لنهر بردى، نكتشف في الأمكنة الصغيرة الدافئة المنتشرة هناك كيف تنظم الأشعار، وكيف تغزل الأحلام، وكيف تبنى الممالك ثم كيف تهدم! ففي تلك الأمكنة، على ضفة النهر، كانت تلتقي الأفكار والأحلام فتتفاعل وتصطدم، وإذا لم تخلف نتائج ملموسة على أرض الواقع، كانت تتحول إلى كتابات وأشعار ولوحات، لعلها تكون بشارة لما سيأتي.

أما إذا لم يكن الوقت ليلاً، وكانت محلات الضفة اليسرى للنهر مغلقة، وواصل الإنسان سيره، وبعد أن يجتاز الجسر، لا بدّ أن يصطدم بذلك البناء الطويل، فندق فكتوريا، هذا الفندق الذي شكّل جزءاً من تاريخ المدينة، حيث نزل فيه إمبراطور ألمانيا، غليوم، في نهاية القرن التاسع عشر، ثم عقبه الكثير من القادة والملوك الذين لعبوا دوراً ليس في تاريخ دمشق وحدها بل وفي تاريخ المنطقة كلها. ولا يُعرف كيف سُمح بهدم هذا البناء، بحيث أصبح مجرد ذكرى بعيدة.

كان هدم فندق فكتوريا تغييباً لجزء من التاريخ الحديث، تماماً كمن يقصّ الغصن الذي يقف عليه. لقد حصل هذا ورأى صدقي إسماعيل كيف تمّ إلغاء جزء من ذاكرة المدينة.

إذا تجاوزنا الجسر، والفندق الذي كان، وما زلنا متجهين شمالاً، فإن من أوائل الأمكنة التي نقابلها: مطعم سُقراط، هذا البناء ذو القناطر والأقواس والذي كان يشكّل أحد معالم المدينة، وأحد مرابعها.

بعد سُقراط، وعلى مسافة قليلة منه، تربض إحدى المحطات الرئيسية لدمشق، ولصدقي إسماعيل تحديداً: قهوة البرازيل. لقد كانت هذه القهوة، ولفترة طويلة، أحد أهم ملتقيات النخبة السياسية والمثقفة، إذ كانت تعج بالثقافة والمعارضة والشغب والإشاعات، وتعبق أيضاً بالدخان وبنكهة القهوة التي لا يجدها الإنسان في مكان آخر، والتي يصنعها أبو جورج بإتقان ومزاج للضيوف الذين يودهم.

كان الكثيرون، قبل أن يذهبوا إلى دوائرهم الرسمية أو إلى

أعمالهم، يتوقفون في قهوة البرازيل، ليتزودوا بأخبار المدينة أو ليساهموا بترويجها.

لقد خلّد صدقي إسماعيل في روايته «العصاة»، وفي عدد من أشعاره، ذكرى قهوة البرازيل، حيث كان يحط رحاله هناك لبعض الوقت، قبل أن يعبر الشارع، منتقلاً إلى معقله الصباحي في مقهى الهافانا.

في الهافانا، وفي زاوية قلّما تتغيّر، ومع فنجان القهوة والأركيلة يبدأ الجزء الأول من يوم صدقي: يكتب، يقرأ، يتبادل التعليقات والنكات مع الذين حوله، وعيناه لا تكفان عن الحركة لالتقاط الوجوه، لاصطياد الكلمات، تحضيراً للعدد الجديد من «الكلب»!

في بداية المساء ينتقل صدقي إلى مقهى في الجسر الأبيض، وهناك تقلّ القراءة والكتابة، لتحل مكانهما طاولة الزهر والدردشة. أما المساء المتأخر فله طقوسه عند صدقي، ولا يخلو من الشعر والموسيقى والفن. أتذكر، منذ بداية علاقتي بدمشق، في النصف الثاني من الخمسينات، أن من الأشخاص الأوائل الذين تعرفت عليهم صدقي إسماعيل.

كانت تصدر، آنذاك، نشرة إخبارية تغطي أحداث المغرب العربي، وكان أحد محرريها، أو المحرر الأساسي فيها: صدقي. ما تكاد هذه النشرة تطبع حتى يتولى شباب الجامعة توزيعها. وكانت هذه بداية العلاقة والمعرفة بهذا الرجل الذي كان عدة رجال في واحد. إذ بالإضافة إلى التدريس في التجهيز، ثم الانتقال إلى الهافانا، ثم الجسر الأبيض والعمل الصحفي والشعر

والسياسة، كانت هذه النشاطات في حقول متعددة تؤكد الحيوية والطاقة. لكن أكثر ما لفتت نظري في صدقي عيناه. كانت عينا صدقي تقولان شيئين اثنين في وقت واحد: إذ بمقدار ما هما عينا طفل بالغ الشقاوة والسخرية، وتضحكان في أغلب الأحيان، فقد كانتا أيضاً عيني رجل مسن مجرب، عانى كثيراً من الحزن والآلام.

قد تكوّن لدي هذا الانطباع منذ وقت مبكر، أما بعد أن توثّقت علاقتنا، وكنت أراه، مع عبد البر عيون السود، كثيراً، فتأكد لي أن الحزن يضرب جذوراً عميقة في نفسه، وقد تكون الحياة التي عاشها، خاصة تأثير سلخ لواء الإسكندرون، تركت ندوباً في روحه، ثم جاءت الدراسة والقراءة لتعطي لحزنه أبعاداً فلسفية، ولكي يرى من الحياة الجانب الأكثر قتاماً.

وإذا لم يكن هدف هذه الإطلالة متابعة مسيرة حياة صدقي إسماعيل من كل جوانبها ـ مع أهمية أن يتصدى أحد لذلك ـ فإن الهدف الأساسي تناول روايته الهامة «العصاة»، ومحاولة اكتشاف الصلة بين حياته وهذه الرواية.

من أجل الدخول إلى عالم «العصاة» وكاتبها، لا بدّ من إشارات سريعة:

أولاً: إن نبوغ صدقي إسماعيل توزع على مساحة واسعة، وهذه المساحة من الإبداع لم تجعله يركز في مجال محدد، مع القناعة أن الجهد لو انصب في حقل أو اثنين لكانت النتائج مختلفة، لكن على عادة مثقفي تلك المرحلة، كان صدقي موسوعياً وموزعاً، لذلك يجب أن ينظر إلى إنجازاته الفنية ضمن

هذا التعدد، ووفق شروط المرحلة التاريخية.

ثانياً: مع التعدد والتنوع فإن صدقي المعلم والمربي لا يقلّ أهمية ودوراً عن صدقي الفنان. وإن سؤال أي من طلبته يؤكد هذه الحقيقة، خاصة وأن عدداً من هؤلاء نبهوا في حقول أدبية وفنية لافتة، وكان لدوره تأثير بارز.

ثالثاً: إن المدى الزمني كان قصيراً وضاغطاً بالنسبة إلى هذا المبدع، إذ لو قدّر له أن يعيش عمراً أطول، ولو أنه ركّز في مجال، ولم يتوزع، لقدّم للأجيال ثروة أكبر. ومع ذلك، فإن ما أنجزه صدقي إسماعيل كبير وهام، وهنا تبرز «العصاة» من الروايات الرائدة، سواء من حيث موضوعها أو من حيث البنية الفنية.

تعتبر «العصاة» أقرب إلى الرواية التاريخية، إذ بالإضافة إلى تناولها حقبة هامة في تاريخ هذا القطر، سوريا، وأيضاً بعض الأقطار المجاورة، فهي أيضاً رواية النفس البشرية بأهوائها ودوافعها. وهي رواية القضايا الفلسفية التي شغلت الإنسان، ولا تزال تشغله إلى الآن، قضايا الموت، السعادة، الحب، الشفقة، الكراهية، الأنا والآخر. وهي رواية الأمكنة أيضاً، إذ من خلالها نعيد التعرف على أمكنة، لم نرها، في السابق، كما ينبغي.

والرواية أيضاً سياسية، من حيث الموضوع والفترة الزمنية والقضايا التي تصدت لها، إذ تبدأ بسقوط الدولة العثمانية، وتلاحق الأحداث الكبرى، من قيام الدولة العربية الأولى في دمشق، إلى الانتداب، ثم الثورة السورية عام 1925، إلى

الإضرابات الكبرى ثم سلخ لواء الإسكندرون، وما تبعه من نزوح وآلام، إلى ثورة رشيد عالي الكيلاني في العراق عام 1941، إلى معركة البرلمان فالاستقلال، وصولاً إلى الحرب الفلسطينية الأولى عام 1948.

والرواية أخيراً هي رواية الأجيال، وما يطرأ عليها من تغيّرات واختلاف، تبعاً للأزمنة التي عاشت فيها. ولذلك نقرأ فيها أو عبرها، الزمن والتطورات واختلاف الأجيال.

وإذا كانت الرواية، ومنذ مطالعها الأولى، تبدأ بالموت، فإنها تنتهي بالموت أيضاً، بعد أن تكون شخصياتها قد مرّت في حقب عديدة متوالية وتجاوزتها، وبعد تجارب وحالات قاسية مريرة تُمتحن خلالها الإرادات والقوى.

يقول صدقي، على لسان أحد أبطاله: «أليس من الأفضل أن نعتبر الموت محرراً لنا من لعنة الحياة؟» ويضيف بعد فقرة قصيرة: «من تحبه الآلهة يموت شاباً» وبعد صفحات عديدة يؤكد أن «الأموات لا يؤذون أحداً، إنهم يأتون ليخلصوا الناس من الخوف» وعندما يتطرق إلى الفلسفة يقول: «الفلسفة نشأت من الدين، والدين يعتمد على خلود الروح، وهذه الفكرة أساس العقاب والثواب في العالم الآخر».

أما حين تشير الرواية إلى الجانب التاريخي، فإنها تفعل ذلك بكثير من الذكاء والتلميح، إذ بمقدار ما تسجل الأحداث، فإنها تحاول اكتشاف ما وراءها من دوافع وأسباب، كما تقارن وتشير إلى أحداث مماثلة في أمكنة أخرى، لكي يستخلص منها الدرس والعبرة.

فعندما يتحدث عن جمال باشا السفاح، كيف بدأ ثم كيف انتهى، فلأن الدافع في البداية أن يقيم مملكة لنفسه ثم لأسرته في هذا الجزء من الإمبراطورية العثمانية، وحين فشل وعجز كانت الإعدامات ويوم الشهداء في 6 أيار.

وحين يتحدث عن الأمة العربية، يقول صدقي «نحن العرب شعب ذكي، ولكننا لا نهتم بالتفاصيل، بالأشياء الصغيرة التي يقوم عليها النجاح، بل تسيطر علينا الأهداف الكبيرة دائماً، وكثيراً ما نتردد من أجلها ونغفل الواقع الآني. أما الأجانب فإنهم يدرسون كل شيء في حينه، ولذلك يتغلبون علينا».

وهكذا يمرّ على الأحداث التي عصفت بالمنطقة، ويتوقف في المحطات الرئيسية، وتكون وقفته طويلة عند سلخ اللواء وعند الحرب الفلسطينية، وفي المحطة الأخيرة، ونتيجة عجز الحكم الوطني، يتحرك الرأي العام ويقدّم المتطوعين ويبرز دور الطلبة وأيضاً وبشكل أساسي، دور الصحافة، وكيف أصبحت القضية الفلسطينية محوراً لكل التطورات اللاحقة.

فإذا وصل صدقي إلى قراءة الأمكنة وطبائع الناس، فيعجب الإنسان كيف أن هذا الكاتب يجعلنا نرى الأشياء والأماكن بنظرة جديدة، فالذين يعرفون قهوة البرازيل وخمّارة القط الأسود، أو مطعم سُقراط والبرج الفضي، ويقرأون مجدداً إشاراته ولمحاته لهذه المناطق، يتمثلون صوراً حية تنبض بالحركة والعنفوان، بل وتعاود الكثيرين المشاعر والحنين، وكأنهم يرون تلك الحياة من جديد بأم العين.

ومثلما تتراكض الصور في دمشق، ويُعاد بناؤها مرة أخرى،

فإن المدن التي صوّرها تبدو لنا أكثر وضوحاً وأكثر إنسانية، بل وتعود إلى الذاكرة وكأنها أماكن الطفولة. فإنطاكية الموصوفة في «العصاة» لا تنسى، وكذلك حلب وحمص تتجدد رؤيتنا لها ومعرفتنا بها، وكأننا لم نرها من قبل بهذا الشكل، أو لم نعرفها بهذا المقدار.

إن هذه القدرة على إعادة بناء المشاهد والأشكال والعلاقات الإنسانية تجعلنا نستعيد الأحداث والأشخاص برؤية جديدة، وبالتالي يصبح المكان أو الحالة، على الرغم من الزمن، شيئاً منا ومن حياتنا المعاصرة.

وحين تتوالى في «العصاة» القضايا الفلسفية فإنها نتيجة المعاناة والتجربة أكثر مما هي نتيجة القراءة والتأمل. يقول صدقي: «إننا نعيش في مستنقع من الأفكار المضطربة، والغموض يأتي من فقر التجارب» ويقول أيضاً: «الفلسفات الأصلية ليست من صنع الأفراد بل تصنعها تجارب الشعوب من خلال الزمن». ويقول أيضاً: «الواقع أغنى دائماً من الحقيقة» ويضيف في مكان آخر من «العصاة»: «إن الواقع لا يعني الشر، بل الاستسلام لما أنت فيه هو الشر».

و «العصاة»، كما أشرنا، رواية سياسية بامتياز، لأنها تتناول حقبة هامة وقضايا ساخنة، ليس فقط كوقائع وأحداث، بل ما يثوي وراءها من مواقف ودوافع «فالاشتراكية هي النظام الأخلاقي الوحيد الذي يمكن أن يبنى عليه المجتمع». وبعد قليل يضيف صدقي لتأكيد هذه المقولة: «من يحتمل أن تشتم الاشتراكية في بلد جائع؟» أما حول تكوين الأحزاب والديمقراطية التي يجب أن

تحكم العلاقات والبنى، ثم الصحافة ودورها في إبلاغ الحقيقة، والرقابة التي تمارسها، وحكم الفرد وما يخلفه من نتائج كارثية. . إن هذه الموضوعات كثيرة في ثنايا الرواية، ليس كوعظ أو أفكار مجردة، وإنما كممارسة وحياة تعاش. كما أن الموضوع الكلي للرواية هو موضوع سياسي سواء من حيث الأحداث أو الشخصيات، وبالتالي يفتح مجالاً لمناقشة قضايا أساسية لا تزال مطروحة إلى الآن.

يُضاف إلى ذلك أن امتدادات الرواية تتجاوز سوريا إلى أقطار عربية أخرى، بل وإلى حقب تاريخية متعددة، مما يساعد على المقارنة والمحاكمة، وأيضاً تفسير حالة التردي التي تواجه العرب في المرحلة الراهنة.

والملاحظة التي تستحق الإشارة، في ختام هذه النظرة السريعة «للعصاة»، أنها من روايات النهر، كما توصف عادة الروايات التي تؤرخ لأجيال، وتتناول فترات زمنية طويلة، ولا شك في أن هذا النمط من الروايات يتسم بصعوبة إضافية، خاصة من حيث التعامل مع الزمن.

إن رواية الأجيال المتعاقبة تتطلب معالجة من نمط يُظهر التطور والفروق، كما يجب أن تكون مقنعة بتدفقها الحدثي والزمني، ويجب أن تكون أخيراً حاملة هدفاً مقنعاً وممتعاً معاً، بحيث نحس فيها نبض الحياة وقوة المُثل، وهذا ما صنعه صدقي إسماعيل في رواية «العصاة».

الجواهري في ذكراه الثالثة

. . . وتنقضي السنة الثالثة على غياب الجواهري.

كان يُظن أن أشياء كثيرة سوف تُكتب منذ ساعة رحيله وإلى الآن، ومن شأن هذه الكتابات أن تضيء جوانب عديدة في مسيرة هذا الشاعر الفذ والإنسان المميّز، لكن مما يؤسف له أن هذا الظن لم يتحقق، فما كتب عنه كان ضئيلاً وثانوياً، ولم يخل بعضه من افتراء، الأمر الذي يبعث على الحيرة ويثير التساؤل. فهذا الشاعر الذي كان إلى الأمس القريب ملء السمع والأبصار ينزلق اليوم إلى العتمة، ولا يكاد يُذكر إلاً إذا جاء ما يذكّر به، فما الذي جرى للناس، وما الذي دفعهم إلى الإهمال فالنسيان؟

هذا السؤال، وما يماثله، لا يطال الجواهري وحده، فالإهمال ثم النسيان يمتدّان ليشملا كل من ذهب، وليطاولا كل ما يعتبر ماضياً، وكأن الأحياء يضيقون ذرعاً بالموتى، أو لا يمتّون لهم بصلة أو بسبب، أو كأن الحياة تعني اللحظة التي تعاش الآن، أي ليست لها علاقة بما كان قبلها أو بما سيجيء بعدها. لذلك لا حاجة لمن يعيش اليوم أن ينشغل بالذي عاش

قبله أو بالذي سيعيش بعده، فما مضى لم يعد موجوداً، وبالتالي لم يعد مؤثراً، والذي سيأتي لم يصل بعد، ومعنى ذلك أنه لن يقدّر لهذين الطرفين أن يلتقيا، أو أن يؤثر أحدهما على الآخر فيما يتخذه من مواقف أو قرارات، وعليه يجب أن لا نشغل أنفسنا بأسئلة لا حاجة إليها ولا فائدة من طرحها، ولا بدّ أن نفكر فيما نعيشه من زمن، لا قبله ولا بعده، لأن كلاً منهما سيتكفل بنفسه!

هذه النظرة، إضافة إلى ما يميّزها من خطأ وخطل، فإنها غير واقعية وليست ممكنة، لأن الأزمنة متداخلة إلى درجة الامتزاج، ولأن التأثير يفرض نفسه دون سؤال أو استئذان.

أكثر من ذلك، إن العرب المعاصرين يحملون موتاهم على أكتافهم أينما ذهبوا، ويعيشون في تاريخهم والماضي أكثر مما يعيشون في واقعهم وفي اليوم الراهن، وهم لا يفعلون أمراً ولا يتخذون قراراً إلاّ بعد استشارة الموتى وتقديم البخور والنذور، علّ هؤلاء يسمحون أو ينوبون عنهم في اتخاذ القرارات!

هذه هي حقيقة العلاقة بين الطرفين، ومع ذلك تبقى هذه العلاقة غامضة غير معترف بها، وفي بعض الأحيان يُنكر وجودها، وتتخذ مواقف متطرفة لنفيها والتأكيد بعدم تأثيرها، بما في ذلك إهالة كميات كبيرة من التراب على الذين يغيبون والتظاهر بنسيانهم، والادعاء أن ما يتخذ من مواقف نابع من شروط اللحظة، ومن الوقائع التي أملت اتخاذها.

الجواهري بعد أن غاب، احتجب، تقريباً. لم تكتب عنه دراسات جادة، ولم يتم التطرق إلى مسيرته الشعرية أو الإنسانية

إلاّ لماماً وبأشكال ثانوية، وإذا كان شعره قد غاب الآن فلا خوف عليه من ذلك، لأن ما أهمل اليوم سوف يتم تداركه غداً، وما نُسي الآن سيجعل الكثيرين في وقت لاحق يعيدون النظر ويطيلون التأمل، لأن شعره من الأهمية بحيث يحمل على الاكتشاف المرة بعد الأخرى، خاصة بعد أن ينقشع الغبار، وبعد أن تغيب الضجة التي يثيرها عدد من الشعراء المعاصرين بهدف أن يبقوا وحدهم في مركز الضوء وملء العيون!

لا خوف، إذن، على شعر الجواهري، سوف يدرسه الكثيرون، وسوف يكون موضع اعتزاز الأجيال القادمة، هذا شيء مؤكد، ولا بد أن يعترف له به حتى الخصوم. وكما حصل في عدة مراحل سابقة، أثناء جمع قصائده أو إعادة إصدار دواوينه، فقد تصدى عدد من الدارسين والنقاد وكتبوا عنه الكثير، ومع ذلك فإن جوانب أخرى من شعره ستكون موضع دراسة واهتمام، خاصة وأنه يمثّل نهاية مرحلة شعرية كاملة استمرت ما يزيد على الألف والخمسمائة سنة، إذ بغيابه تسدل الستارة على نمط من الشعر كان وحده السائد والمعترف به، وكان وحده، تقريباً، يمثل الذائقة الشعرية العربية.

الآن، بغياب الجواهري، بعد أن غاب قبله بدوي الجبل، ولعدم وجود شُعراء بمثل فحولته لهذا اللون من الشعر، فإن مرحلة كاملة، طويلة وحافلة، تنتهي، ويفسح المجال لأنماط واحتمالات شعرية أخرى مختلفة، لأن تواصل الرحلة.

لا خوف، إذن، على شعر الجواهري، سوف يتجدد ويتألق مرحلة بعد أخرى، تماماً كما حصل مع كبار الشعر العربي

القديم، أمثال المتنبي والمعري وأبي تمام والبحتري، إذ ما زال شعر هؤلاء يدرس ويُعاد اكتشافه، خاصة وقد امتلك المعاصرون أدوات إضافية، ونظرة جديدة في التعامل مع النصوص والكشف عما فيها من جمال وعبقرية وإبداع، مما يساعد على تبيّن مواضع جمالية جديدة وإضافية في هذا الشعر.

الخوف، كل الخوف، ليس إذن على شعر الجواهري، فهذا سيأتي أوانه، لكن الخوف على الجوانب الأخرى في هذا الشاعر العظيم، الجانب الإنساني، وما يندرج في هذا الإهاب حسب الأزمنة والأماكن والحالات. الجواهري السياسي، والصحافي، والمنتخب لتمثيل الشعب في البرلمان، ثم الجواهري المسافر الراحل، والقلق الأبدي، والباحث عن أشياء لا يعرفها ويريد الوصول إليها، وعن أخرى يحس بها ويريد أن يتعرّف عليها، ثم هناك الجواهري المحدث والقارئ والناثر والذي يروي النكتة، وذاك الذي تربطه علاقات وثيقة بعدد من الفنانين وكبار المثقفين، وكيف استطاع أن يكون ابن عصره من حيث الهموم والطموحات، وبالتالي التعبير عن قلق العصر وعذابه.

إن الجواهري الإنسان، بجوانبه المتناقضة، الإيجابية والسلبية، وفي هذا التعدد والتنوع في شخصه وسلوكه، وفي هذا الغنى الذي مثّله عبر عمره الطويل، واختلاف الأماكن والتحديات والظروف التي واجهته... هذه الأمور وغيرها جديرة بالتدوين والتوثيق، لأنها بمقدار ما تعكس طبيعة الرجل، فإنها تعطي فكرة دقيقة وضرورية عن العصر الذي عاش فيه، والعوامل التي كوّنته وصقلته، وأيضاً الدوافع التي جعلته يتخذ هذا الموقف أو ذاك.

صحيح أن الفنان، أيّاً كانت وسيلته في التعبير، هو، في النتيجة الأخيرة، ما يتركه من فن، وما يبقى من هذا الفن، ومع ذلك فإن الإلمام بكل المراحل والعوامل التي كوّنت الفنان، وتأثير العصر والبيئة اللذين عاش فيهما، هذه المعلومات والتفاصيل تجعلنا على دراية أكبر ومعرفة أعمق ليس بإنتاجه الفني فقط، بل وبكل الشروط المكونة والمحيطة التي جعلت الفن يأخذ هذا الشكل، والعصر الذي أملى ازدهار هذا النمط من الفن وبهذا الأسلوب.

الفنان الحقيقي هو الذي يكون ابن عصره، والذي يمثّل ذلك العصر. وإذا كان الكثير مما «يقوله» الفنان عن عصره يقوله بشكل غير مباشر، ومن خلال فنه، فإن الحلقات المحيطة بهذا الفنان، من أصغر الحلقات وأضيقها، إلى أكبرها وأوسعها، يمكن أن تعكس، وبأشكال مختلفة، جوانب عديدة من حياته وسلوكه وأفكاره والظروف المحيطة به، والتي جعلته في النهاية يكون هكذا، ويعبّر بهذه الطريقة. معنى ذلك أن الحلقات المحيطة بالفنان المبدع قادرة على إنارة جوانب عديدة من حياته، وبالتالي من فنه، وهذا ما يجعل الكتابات **التي يسجلها الأقربون ذات قيمة استثنائية، لأنها تعكس الأعماق الخفية**، والدوافع الحقيقية التي أدت لاتخاذ هذا الموقف أو عدم اتخاذه، وبالتالي ما كانت لتتضح هذه الأمور لولا شهادات ذوي العلاقة بالفنان المبدع.

وباعتبار أن شهادات كهذه ليست داخل إطار العمل الفني ذاته، أي ليس لها وجود أو ظلال في العمل، إلاّ أن أهميتها، كباعث، غير قليلة، الأمر الذي يساعد على فهم أفضل للعمل،

خاصة وأن الفنان يغفل، في معظم الأحيان، الإشارة إليها، إذ ربما لم يرها أو يقدّر دورها وأهميتها، في الوقت الذي تعني فيه شيئاً للناقد أو لدارس العمل الفني.

وتجدر الإشارة إلى أن الدراسات الحديثة تعطي أهمية خاصة للبيئة التي عاش في ظلها الفنان، وتلتفت إلى حاضنات العمل الفني، أي الشروط التي وُلِد خلالها هذا العمل، وتستعين من أجل استحضار هذا الجو إلى جميع العناصر المرافقة، بما في ذلك اليوميات والمذكرات والرسائل.

فإذا عدنا مجدداً من العام إلى الخاص، وتوقفنا عند محطات في إبداع الجواهري، نجد أن قسماً غير قليل من شعره لا يستقر على أرضية ثابتة، ولا يفهم بدقة إلاً إذا ألممنا بمناخ هذا الشعر من حيث العناصر والدوافع والظروف التي قِيل خلالها، ثم ما ترتب على ذلك من نتائج.

فقصيدة تأبين عبد الحميد كرامي، مثلاً، لا تأخذ مداها إلاّ إذا تمّ استحضار الجو الذي قِيلت فيه، ومحمد دكروب في كتابه «وجوه لا تموت»[1] يستحضر هذا الجو حين يتطرق لزيارة الجواهري إلى بيروت بهذه المناسبة. وقصيدة «أخي جعفراً» التي رثى بها الجواهري أخاه الذي سقط في الوثبة، لا تستعيد ألقها وحرارتها إلاّ حين تعرف التفاصيل[2]. ورائعته عن المعري التي ألقيت في الألفية تلقي ضوءاً على طريقة الشاعر في التعامل مع

(1) محمد دكروب، وجوه لا تموت، دار الفارابي، بيروت، 2000.

(2) يورد الجواهري بعض التفاصيل في مذاكرته.

القصائد الكبرى[1]، وكذلك الحال بالنسبة إلى قصيدته عن عدنان المالكي[2].

إن الأقارب والأصدقاء ثم الذين لهم علاقة عمل أو سكن، وأولئك الذين شهدوا وقائع معينة، إن هؤلاء ومن يماثلهم، أو من في حكمهم، يمكن أن يكونوا بالغي الأهمية والفائدة، لو دوّنوا شهاداتهم عن المبدع الذي تربطهم به علاقة، لأن مثل هذه الشهادات، علاوة على الدقة التي يفترض أن تتسم بها، فإنها صادرة من الداخل، أي ممّن لهم صلة بحكم القرابة أو المعرفة المباشرة أو العمل، وهي غير متاحة لآخرين من البعيدين أو الغرباء، لذلك تشكّل إضافة مميّزة تضيء جوانب في حياة المبدع، ويمكن أن تفسّر أموراً معينة ما كانت لتفسر أو لتفهم لولا هذه الشهادة.

ولأن الجواهري متعدد ومتنوع، فإن لدى كثيرين ما يقولونه. فالأسرة الصغيرة، الأبناء والبنات، يمكن لواحد منهم، أو أكثر، أن يرسم صورة للجواهري الأب، ولا بدّ أن تكون هذه الصورة بالغة الدقة والحميمية، وتكون مليئة بالتفاصيل غير المعروفة التي من شأنها أن تظهر الشاعر تحت أضواء جديدة، وهناك تجربة قريبة قدّمها رفعت الجادرجي حين كتب عن أبيه، كامل الجادرجي، فكان كتابه إضافة نوعية هامة[3].

ثم هناك المسيرة الحافلة للجواهري حسب المراحل والأماكن

---

(1) المذكرات.

(2) المذكرات.

(3) رفعت الجادرجي، صورة أب، مركز الأبحاث، بيروت، 1985.

والمواقف والحالات، وما تخلل ذلك من ممارسات، سواء في الصحافة أو النيابة أو في العلاقات السياسية، وثمة عدد كبير من الأصدقاء الأحياء الذين كانت لهم صلة في إحدى المراحل، أو أكثر، وفي مكان أو أكثر، ويمكن لهؤلاء أن يقولوا الكثير، باعتبارهم شهوداً أو شركاء، وسوف يكون ذلك إغناء لهذه الشخصية، خاصة وأن ما يتناقله الكثيرون من مواقف وعلاقات لا بدّ أن توضح جزءاً من تاريخ وممارسات هذا المبدع، وأيضاً اجتهاداته السياسية، وما الذي دفعه لاتخاذ هذا الموقف.

أكثر من ذلك.. يمكن أن يعاد إصدار الصحف التي أصدرها، والكلمات التي كتبها، بحيث تصبح سجلاً لمرحلة تاريخية.

أما الأماكن التي أقام فيها الجواهري، فإنها تشكّل محطات بارزة في حياته ومواقفه وعلاقاته، فبراغ، مثلاً، كان يتردد عليها كثيراً، وكان يقيم فيها شهوراً طويلة متواصلة، وتكوّنت له فيها صداقات وعلاقات ومواقف، يذكر قسماً منها عدد من أصدقائه ومعارفه الذين كانوا يقيمون هناك خلال تلك الفترات. ويُقال الشيء ذاته عن مدن أخرى أقام فيها الجواهري في بعض الفترات، ولا بدّ أن تحظى دمشق بنصيب وافر، إذ بالإضافة إلى المدة الطويلة التي قضاها فيها، فإنها من المدن التي أحبها وارتبط بها منذ وقت مبكر. ولا بدّ أن تكون الكتابات ـ الشهادات التي تسجل ذات فائدة للتاريخ من جانب، وقد تكشف تميّزاً بين فترة وأخرى، بين مدينة والثانية، فيما نظمه من شعر، وتأثير المدن في هذا الاختلاف، من ناحية ثانية.

هذه العناصر، وأخرى أيضاً، تشكّل المفاصل الأساسية في حياة وشعر الجواهري، إذ لولا وجودها، أو لو كانت بشكل آخر، لأخذ شعره مساراً مغايراً، ولأصحبت حياته مختلفة، لذلك فإن معرفة هذه العناصر، واكتشافه أنساق جديدة تساعد على تذوق أعمق، وربما مختلف لشعره، ثم لحياته.

ثم هناك محطات أو منعطفات، وربما لحظات، قد تشكّل مفاصل هامة في حياة المبدع أو في إنتاجه، وبالتالي تفسر الاتجاهات والاختيارات التي طبعت حقبة من إبداعه وجعلته هكذا.

إن المبدعين الكبار شأنهم شأن الغابات الكثيفة، إذ يصعب اكتشافهم بالكامل أو دفعة واحدة، ولا بد أن يجري ذلك مرة بعد أخرى، وعبر وسائل متعددة، اعتماداً على المعلومات الجديدة التي تتوفر فترة بعد فترة، ومن خلال الأدوات النقدية التي يمكن الاستعانة بها، في إعادة قراءاتهم. فحين نستعين بأدوات علم النفس نبحث عن تصرفات وسلوكات لها علاقة بهذا العلم، وبالتالي قادرة على تفسير بعض الظواهر. وحين نستعين باللغة كأداة للكشف فإننا نسترشد بها من حيث المفردات وظلالها للدخول إلى عالم هذا المبدع، وتحديد المؤثرات التي كوّنت ذاكرته وأعطتها نكهة جعلتها مختلفة عن غيرها، وهكذا بالنسبة إلى الأدوات الأخرى في التحليل والنقد، ومن أجل تحديد مكونات المبدع.

مثل هذه المفاتيح قد لا تتيسر عن طريق الفنان مباشرة، ربما لأنه لا يريد أن يسلّم الآخرين مفاتيحه، أو لعدم المعرفة الواعية

بهذه المفاتيح ودلالاتها المتعددة، الأمر الذي قد يكشفه الناقد، أو الأسلوب الجديد في التعامل مع الأثر الفني. وفي حالات عديدة تكون الكتابات الموازية للعمل المبدع الوسيلة لاقتحام هذا العالم ومعرفة أسراره وتعقيداته وخلفياته، وهذا الذي يمكن أن يقدّمه بعض الذين لهم صلة بالمبدع، بحيث تتكشف اللحظات البرّاقة والفاصلة في حياته وفنه.

لقد جرت الإشارة، سنة رحيل الجواهري، «لو أن بعض الذين عاصروه، من بقي منهم حياً، أن يدلي بشهاداته، وأن تجمع مع شهادات سابقة، كي تكون إضاءة إضافية أثناء قراءة الشاعر من جديد»، ولا تزال هذه الدعوة قائمة وضرورية، وفي الجانب الإنساني تحديداً، لأن شعره، كما أشرنا، لا خوف عليه، ولا بد أن يأتي يوم يدرس فيه من جديد وتكتشف آفاق هذه الغابة الكثيفة والدائمة الخضرة.

عرار ليس شاعراً فقط

النثر الذي كتبه عرار، مصطفى وهبي التل، له دلالة، وربما لا تقلّ أهمية عن شعره. صحيح أنه عُرف كشاعر بالدرجة الأولى، لأن ما قاله في الشعر أكثر مما قاله في النثر، لكن ما كتبه في النثر يشير إلى مرحلة جديدة في الكتابة، ليس في الأردن وحده وإنما على مستوى المنطقة. إذ بعد أن كان الشعر سيد الساحة، ووسيلة التعبير الأساسية، إلاّ أن التطورات العاصفة والمتسارعة التي توالت، والتي عاش عرار خلالها، حملته أو أقنعته بضرورة المزاوجة بين الشعر والنثر، لأن الشعر إذا كان قادراً على التحريض وإثارة العاطفة، فإن من شأن الكلمة المنثورة تقديم الوقائع والبراهين، وأن تقنع العقل وتحمله على اتخاذ موقف أو آخر.

ولأن عرار، من حيث الطبيعة والظروف، جاء في فترة مخاض صعب، فقد اتسم بنفسية قلقة، وواجه تحديات استثنائية، إذ بالإضافة إلى التنقل الدائم بين الوظائف والأماكن، ثم الملاحقات والنفي والسجن التي ظلت تطارده لآخر أيام حياته،

فإن طبيعة القوى المواجهة، جعلته يعتمد، خاصة في البداية، على الشعر لأنه أكثر مضاءً وأكثر تلبية لرسالته السياسية ثم الفنية، نظراً لسهولة حفظه ثم انتقاله وانتشاره، ولأن هذا الشعر كان يتسم بمقدار غير قليل من السخرية والهجاء، وكان أسرع في تعبئة رأي عام يمكن أن يحمي الشاعر ويقف إلى جانبه في معاركه المتعددة.

لكن بتغير الظروف، تتغير وسائل التعبير أو تتداخل. فبعد أن ظل النثر مقصوراً على الحواضر الكبيرة، من خلال الصحافة والكتاب، ولم يكن في الأردن إلاّ النزر اليسير منهما في المرحلة الأولى، إضافة إلى بعض الاعتبارات السياسية، فقد لجأ عرار إلى صحافة فلسطين وسوريا لنشر ما يكتبه نثراً، إذ كتب في «الكرمل» الصادرة في فلسطين، ثم راسل «البريد السوري» و «الميزان» الصادرتين في سوريا، و «منيرفا» الصادرة في لبنان. مع الإشارة إلى أن مثل هذه الصحافة واجهت صعوبات جمة، من حيث التأخر في الوصول أو المنع، ولذلك ظل ما ينشر فيها محدود الأثر والتأثير، مقارنة بالشعر، فالقصيدة ما إن تغادر لهاة الشاعر حتى تصبح كالطائر، إذ تنتقل من مكان إلى مكان دون استئذان، ودون إمكانية المصادرة أو المنع، الأمر الذي أعطى تميزاً للشعر خلال الفترة الأولى من تلك المرحلة، خاصة وأن الذائقة السائدة هي ذائقة شعرية بالدرجة الأساسية.

إلاّ أن التطور والتغير المستمرين في الأوضاع الاجتماعية والسياسية، حملا في طياتهما الكثير من العناصر والضرورات لأنماط جديدة من الكتابة والتعامل مع الكلمة المكتوبة، أي بدأ

المجتمع يتجاوز المرحلة الشفوية، كما لم يعد الشعر بمفرده قادراً على التعامل أو مواجهة القضايا والتحديات التي أخذت تكبر وتزداد يوماً بعد آخر، مما استلزم وسائل تعبير إضافية، وفي بعض الأحيان جديدة. وهذا ما جعل النثر، بتعدد أشكاله وأغراضه، وسيلة التعبير الأوسع انتشاراً خاصة مع تقدم التعليم، وتعدد منابر التعبير، وتحديث المواصلات.

وهكذا أخذت المقالة، وتبعتها أو رافقتها القصة، ثم جاءت الدراسات، لتحتل مساحة أوسع واهتماماً أكبر. وكان عرار الذي بدأ شاعراً، يسهم، بالإضافة إلى الشعر، بكتابة المقالة فالقصة وصولاً إلى الدراسات الفكرية والاجتماعية والنقدية. فعل ذلك لأن طبيعة المرحلة الجديدة، وهي مرحلة مليئة بالمشاكل والتحديات، إضافة إلى الأسئلة، تتطلب صيغة جديدة من التعامل. وكانت على رأس هذه المشاكل القضية الفلسطينية وطبيعة العلاقة التي تربط الأردن بالإنكليز وبمحيطه العربي، الأمر الذي اقتضى أسلوباً تحليلياً في الكتابة من أجل خلق وعي جديد يتناسب والمشاكل والتحديات.

تنبع أهمية كتابات عرار النثرية من كونها تزامنت مع ما يجري في المحيط العربي، خاصة في حواضره المهمة. فالمقالة، كصيغة للتعبير، كانت في مراحلها الأولى، والقصة القصيرة كانت فناً جديداً لم ترسخ أقدامه بعد، والدراسات، في مجالاتها المتعددة، كانت تخطو خطواتها الأولى. أما اللغة السائدة، من حيث المفردات والتركيب، فكانت امتداداً لما سبقها، وخاضعة أيضاً للغة الشعر.

بدأ عرار نثره بلا آباء ودون تقاليد جديدة واضحة، أي بلا سند متين، إذا صح التعبير. بل أكثر من ذلك: بدأ في ظل ظروف بالغة الصعوبة، فاللغة القديمة لا تزال مسيطرة؛ والشعر، من حيث البنية والأغراض، ما زال المقياس فيما يُكتب؛ والحكم والأقوال المأثورة، إضافة إلى الوعظ الأخلاقي، القيم السائدة. هذا علاوة على أن وسائل التعبير الجديدة، كالقصة القصيرة مثلاً، غير معترف بها، بل وموضع سخرية واستهجان إذا لم تكن ضمن المواعظ والمثل السائدة.

هذا المناخ جعل معظم المحاولات النثرية الأولى، ولكثيرين، يتسم بالبدائية والمباشرة، ويستعير من الشعر، خاصة التقليدي، بعض لغته، ومن التراث القديم جزءاً من عدته، ولذلك نلاحظ أن كثيراً من المقالات المبكرة، كي تقنع المتلقي، تتضمن أبياتاً من الشعر، وغير قليل من المواعظ والحكم، وغالباً تكون مستمدة من التاريخ القديم، كوسيلة لصدق النوايا والرغبة في الإصلاح!

إن أية مقارنة للنتاج النثري الذي كتب في الفترة المبكرة من القرن العشرين، مع النتاج الذي كتب لاحقاً، تبين لنا الفرق الكبير في الأسلوب والمفردات، كما تبين لنا كيف تتطور اللغة وبنية الجملة ونوع المفردات التي تستسيغها الآذان، ويؤثرها الكتّاب، ولاحقاً مدى العلاقة بين اللغة الشعرية ولغة النثر، وأيضاً العلاقة بين هذه اللغة والمأثور، سواء من حيث الموضوعات أو من حيث طريقة التعبير.

عرار وهو يقتحم لغة النثر يبدو إنساناً آخر غير عرار الشاعر،

إذ يتخلى، بمقدار، عن التحريض المباشر، ويلجأ إلى التحليل العقلاني وإلى أسلوب موضوعي في النظر ثم التعامل مع القضايا المطروحة. كما أن لغته تأخذ نسقاً مختلفاً من حيث اختيار الألفاظ والتراكيب. قد يكون جذر هذا التغير موجوداً في شعره، من خلال تجاوزه للغة السائدة والموضوعات المتداولة، لكن الأمر يبدو أكثر وضوحاً في النثر.

ففي القصص القصيرة التي كتبها تتبدى طبيعة المرحلة الانتقالية، مرحلة القلق والتغيرات العاصفة، والأخطار التي توشك أن تغير الجغرافيا والتاريخ والقيم، لذلك يلجأ إلى التاريخ في اختيار عدد من موضوعاته كي تكون له سنداً، ويلتفت إلى الجغرافيا ليقول إن الإنسان بلا أرض ريشة في مهب الرياح؛ ويستند إلى الواقع المعاش ليستخرج منه أمثلة حية يثبت من خلالها للناس أن من يفرط مرة يمكن أن يفرط كل مرة، وأن من يعوزه الضمير للدفاع عن كرامته لا يجوز الثقة به أو الاطمئنان إليه.

كما أنه في مسيرته الإبداعية، وتحديداً في القصة القصيرة، لا يهمل اللغة، إذ يجعلها قريبة، سهلة؛ وعلى الرغم من أنه يعتمد الفصحى، لكنه يجعلها مفهومة، مألوفة، لتصل إلى المثقف بيسر، ولا تصعب على غيره. وقد يضطر، في بعض الأحيان، إلى استعمال عدد من الألفاظ العامية، أو التراكيب السائدة. يفعل ذلك وهو على وعي كامل أو جزئي أنه يدخل إلى صلب اللغة من أجل تطويرها، وجعلها أكثر طواعية ومرونة، بعد أن تراكمت عليها كمية من الزخرفة أثقلتها وحوّلتها إلى ما يشبه

الدمية بالمحسنات والبديع.

مساهمات عرار، ومن يماثله، في التطوير اللغوي، شعراً ونثراً، بالغة الأهمية والدلالة، لأن بداية أي إصلاح حقيقي تنطلق من اللغة، بحيث تصبح هذه اللغة أكثر طواعية لتلبية المتطلبات الحقيقية للمرحلة، وقادرة أيضاً على التعامل مع مستجدات العصر، ليس فقط من ناحية الدقة والإحكام، بل ومن ناحية الوضوح وإمكانية الوصول، بحيث تتحول اللغة بالنتيجة إلى أداة للتفاهم والتعامل الواسع، وليس مجالاً مقصوراً على المتخصصين والمتحذلقين، والذين يعنيهم الموقع من الإعراب، أكثر مما يعنيهم الإعراب عما في العقول والنفوس من أفكار وأسئلة وهموم.

مع إصلاح اللغة، ومن أجل إيصال الأفكار والأحلام، تنشأ صيغ تعبير جديدة، وكان عرار من أوائل الذين وصلوا إلى القصة القصيرة كصيغة إضافية وجديدة للتعبير، وكما يقول زياد الزعبي الذي جمع قسماً كبيراً من تراث عرار النثري، إن قصص عرار لا تؤشر فقط لولادة هذا الفن في الأردن وحده وإنما في بلاد الشام كلها.

من الطبيعي أنه لا يمكن مقارنة قصص عرار وأبناء جيله مع القصص في فترات متأخرة من حيث الصيغة والتنوع والموضوعات، لكن لولا تلك البدايات، والجهد الدؤوب في أن تكون القصة القصيرة أداة تعبير أساسية، لظلت القصة ملتبسة الهوية أو متداخلة مع أدوات تعبير أخرى. وكلنا نتذكر كيف أن كتّاب القصة الأوائل، وحتى مترجميها، لم يترددوا في اعتماد

الشعر كجزء عضوي في بنية القصة الموضوعة أو المترجمة، إذ كثيراً ما نفاجأ حين يتحول بطل القصة للتعبير عن أفكاره وعواطفه من النثر إلى الشعر؛ أو ينوب المترجم عن الكاتب ويورد عدة أبيات من الشعر العربي القديم، باعتبار أن هذا ما يعنيه الكاتب!

لجوء عرار إلى القصة القصيرة إذن أملتها الضرورة، لأن طبيعة المرحلة الانتقالية، والتي لا تخلو من قلق وخوف، تتطلب نمطاً جديداً من المعالجة، إذ لا يكفي التحريض وشحن العواطف، وإنما يحتاج الأمر إلى الوعي، وإلى استيعاب دروس التاريخ، وإلى قراءة الواقع بعين مدققة، وفي بعض الأحيان مختلفة، لمعرفة ما يجري، وكيف يمكن استخلاص النتائج والعبر. ولذلك أصبحت القصة بالإضافة إلى المتعة التي تتولد من قراءتها، أداة لمخاطبة الذاكرة، ثم تتوجه إلى العقل تُسائله وتحتكم إليه، سواء في مواجهة أعباء المرحلة وهمومها، أو ما قد يتولد عنها من نتائج واحتمالات.

أية دراسة لقصص عرار تؤكد لنا: أنها قصص تستند إلى التاريخ، بوقائعه وأساطيره، باعتبار التاريخ تجارب وذاكرة، وبالتالي يجب أن نستفيد من دروسه، حتى لا تتكرر الأخطاء ولكي نتعظ من عبره.

ثم إن قصص عرار تعتمد على الواقع المعاش، وتتوقف طويلاً في مواجهة السلبيات، والتي هي السبب في ما نعانيه؛ وعليه، إذا لم تكن دروس التاريخ كافية للاعتبار يجب أن نتلفت حولنا لنرى حجم المفاسد والأخطاء، والتي جعلتنا بالتالي عاجزين متخلفين، مقارنة بالشعوب الأخرى.

إنه باختياراته أو طريقة معالجته يتجاوز التحريض الشعري إلى التحليل العقلاني والتفسير الموضوعي، وهذا ما جعله ينتقي من التاريخ الأحداث والشخصيات التي تخدم هدفه ويوظفها من أجل غاية محددة. كما يلتقط من الواقع اللحظات أو الوقائع الأكثر توهجاً، سلباً أو إيجاباً، لكي تكون قوله في قراءة المأساة التي نعيشها، ومحاولة عمل شيء قبل أن يداهمنا الأخطر والأعظم.

هذا ما يفسر نوعية المادة التي اختارها موضوعاً لقصصه، وعليه يمكن اعتباره، في هذا الجانب، ملتزماً بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة. في الوقت الذي نجده في شعره بالغ التنوع، متحرراً، مرحاً، يبحث عن المتعة، ويقضي وقتاً طويلاً في الهوامش والظلال.

وكفرضية، يبدو لي أن عرار شديد الاحترام، وربما الخوف، من النثر، وأفترض أيضاً أنه حين يكتب النثر يفعل ذلك في النهار، وهو بملابسه الرسمية الكاملة، وفي حالة الصحو الشديد! بينما يكتب الشعر ليلاً، لأنه تعبير عن الانطلاق والمتعة، وأيضاً لتصفية حسابات سياسية عاجلة، ولذلك فإن جزءاً كبيراً منه تمليه اللحظة والانفعال، وهذا ما جعل هوامش الشعر وموضوعاته تكثر، وتتعدد مستوياته، وتتنوع لغته. لا يعني هذا انتقاصاً من شاعرية عرار، وإنما محاولة لتفسير اختلاف مناخ الشعر عن مناخ النثر، والحالة النفسية التي يكون فيها حين يكتب النثر أو وهو ينظم الشعر!

لا نجد في قصص عرار المعروفة حتى الآن، سوى الموضوعات الجدية، وتدور أغلبها حول الأرض والتضحية

والكرامة، أي ليس فيها قصص المغامرات أو القضايا العاطفية، في الوقت الذي يفيض فيه شعره بالموضوعات الوجدانية، وبالجو النواسي. مع الإشارة إلى أن المناخ الذي قضى فيه جزءاً طويلاً من حياته ووقته كان بين النور، وهذا المناخ يشكل مادة قصصية زاخرة، ويمكن أن يستخرج منه موضوعات لا تخلو من أهمية وطرافة، لكنه لم يفعل، ولعل هذا الأمر يثير مجموعة من الأسئلة تستدعي التوقف والتأمل.

حتى وهو يكتب عن النور، فقد تقمص هيأة الباحث الجاد، وقدم بحثاً يستند في جزء منه على القراءة والكتب أكثر مما يستند إلى المعايشة اليومية المباشرة، في الوقت الذي امتلأ فيه شعره بتفاصيل مستمدة من الصلة الحية القريبة، وعكست جانباً من حياة هذه المجموعة البشرية ومعاناتها. ولعل في هذه النقطة بالذات يكمن موقف عرار من الكتابة النثرية مقارنة بالشعر.

صيغة التهيب، أو الخوف، التي أشرنا إليها، في كتابات عرار النثرية، يؤكدها أمران إضافيان:

الأول: أن أغلب القصص التي كتبها وضع لها وصفاً مموهاً إذ يشير إلى أنها مترجمة أو مترجمة بتصرف؛ وما كانت لتُنسب هذه القصص إليه لولا وجود أصول بعضها بين أوراقه، أو وجود إشارات إليها في رسائل بعث بها إلى أصدقائه.

إن هذا الموقف يلفت النظر، ويحتمل تفسيرات متعددة، إذ بالإضافة إلى كون القصة القصيرة فناً جديداً، ولا يُعرف بعد كيف يمكن أن يُستقبل، فقد جعل ذلك عرار في حيرة، فهو لا يريد أن يُنتقص من أهميته، بعد أن أصبح شاعراً معروفاً، وقد يكون في

نسبة مثل هذه القصص إليه، ما يؤدي إلى مثل هذا الانتقاص، الأمر الذي دفعه إلى الاكتفاء بأن ما ينشره مجرد ترجمة، وبالتالي فإن الغرم، إن وقع، على غيره، وناقل الكفر ليس بكافر، كما يقال!

أما الأمر الثاني، وزيادة في الحيطة، وكي لا يبدو في الصورة، فقد انتحل أكثر من توقيع لهذه القصص، وللمواد النثرية. وما يُعرف من هذه التواقيع، حتى الآن اثنان: ابن جلا ومناصر. أي أنه لا يريد أن تنسب إليه هذه المواد النثرية، على الأقل خلال فترة نشرها.

وقد يكون فيما فعله نوع من المكر الفني، لأن كل الدلائل تشير إلى أن القصص التي نشرت ووصفت أنها مترجمة ليست كذلك، سواء من حيث الموضوع، أو من حيث الوقائع والأسماء. يضاف إلى ذلك أن بعض ما كتبه أو نشره أخذ أكثر من شكل، وجرى عليه التحسين بالإضافة والتغيير، الأمر الذي لا يفعله إلاّ كاتبها الأساسي، وليس من يتولى ترجمته، حتى لو ذكر، من أجل التمويه، أنه فعل ذلك بتصرف، أو حتى بالاقتباس.

هذه الحالة تستدعي إعادة النظر لمعرفة الدوافع، ولاكتشاف المناخ العام الذي كان سائداً وما يتعلق منه بعرار بالذات، خاصة وأن القصص التي نشرها لم تقتصر على حساسية الموضوع، بل تتجاوز ذلك إلى الاجتهاد في بنية القصص، إذ يتضمن بعضها حوارية تقترب من جو المسرح، الأمر الذي يشير إلى أنه كان يفكر في توسيع مداره النثري، واعتباره رهاناً أساسياً.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يمكن اعتبار القيم الأخلاقية سبباً في هذا التخفي المتعمّد، لأن شعره من الصراحة والجرأة إلى درجة تجاوز الحد المألوف أو المسموح به خلال تلك الفترة، كما أن السبب السياسي لم يكن حاجزاً أو مانعاً، لأن طبيعة هذا المبدع كانت التحدي واقتحام الأماكن الصعبة والخطرة، دون تهيب ودون خوف من دفع الثمن.

لقد أمضى عرار ردحاً من حياته ملاحقاً أو مغضوباً عليه، وقضى في المنفى والسجن وقتاً غير قليل، كما حُورب في رزقه وضُيّق عليه وقتاً أطول، ومع ذلك لم يهدأ ولم يسلّم، كان يفعل ذلك جهاراً نهاراً، باسمه الصريح وبالاعتراف بما ينسب إليه، فلماذا كان هكذا في الشعر وكان مختلفاً في النثر؟

اعتماداً على هذا التحليل نصل إلى استنتاج أن هناك سبباً غير سياسي هو الذي دفع عرار إلى التخفي وراء اسم مستعار حين كتب مواده النثرية، كما أن الرغبة في إطلاق صفة الترجمة على ما كتبه من قصص قصيرة، تؤكد هذا التوجه أيضاً، مع الإشارة إلى أن سوية هذه المواد، بالمقارنة مع زملائه في الكتابة، أكثر نضجاً وتلتزم بقواعد القصة القصيرة من حيث الموضوع والبناء الفني، وغلبة الحوار في الكثير منها، كما أنها تتناول قضايا يفخر الكاتب أن تنسب إليه، وهذا ما يستدعي بحثاً لاحقاً علّه يكشف جوانب إضافية في حياة هذا المبدع المتميز.

لقد جرى التركيز هنا على قصص عرار بشكل خاص، باعتبارها أكثر أهمية من الناحية الفنية، وإذا كانت رحلة البحث التي قام بها الدكتور الزعبي قد أسفرت عن العثور على ثلاث

عشرة قصة، مع تأكيده أن هناك أربعة عشر نصاً نثرياً آخر لم يعثر عليها بعد، مع أنه وردت الإشارة إليها في أوراق عرار، فإن الأمر يتطلب مزيداً من البحث والتقصي كي تكتمل صورة هذا المبدع، وبالتالي قراءته بشكل كامل، ووضعه في الإطار الذي يستحق.

كما تجدر الإشارة إلى الدراسات التي نشرها عرار حول بعض الموضوعات، فقد نشر عن «الروح الشعرية»، وعرض مقارنة بين الشعر الفصيح والشعر البدوي، وكتب دراستين عن «النور» إضافة إلى موضوعات أخرى، وتدل هذه الدراسات على اطلاع وافر، وعلى حساسية نقدية لافتة، كما تعكس جزءاً من فكره ومواقفه، وهذه الدراسات تستحق وقفة مستقلة للتعامل معها.

أما الأمر الأخير فهو رسائل عرار لأصدقائه، إذ يمكن عن طريق هذه الرسائل، لو جمعت ونسقت من حيث التاريخ والظروف، أن تمدنا بمفاتيح تمكننا من الدخول إلى عالمه، ومعرفة الكثير عن حياته وعلاقاته، كما يمكن أن تكشف المناخات الفكرية والأدبية والسياسية التي سادت خلال تلك الفترة، خاصة وأن الرسائل الشخصية تتضمن، في أغلب الأحيان، الكثير من البوح والأسرار، والتي لا تطفو على السطح عادة. إن شيئاً مثل هذا لو حصل يعتبر إضافة نوعية، وإضاءة لمرحلة تاريخية كاملة، خاصة وأن معظم الذين رافقوا عرار في حياته لم يكتبوا مذكراتهم، وبالتالي حملوا الكثير من الأسرار ومضوا.

(دمشق، 1999)

حمزاتوف يبقى متوهجاً

سنتان لتعلم الكلام وستون لتعلم الصمت

في أوقات معينة، الأوقات الشقية أو في أزمنة الرخاء، يشعر الإنسان بأنه مدفوع بلهفة لإعادة قراءة بعض الكتب التي قرأها من قبل، وتركت في نفسه أثراً مميزاً وذكرى. مثل هذه الكتب كثير، وهي تختلف من قارئ لآخر، ومن زمن لآخر.

من خلال إعادة القراءة أو القراءة الجديدة، يكتشف الإنسان الكثير، ويستعيد مناخات وأفكاراً ومشاعر يحس أنه بحاجة إليها، وتعني له أشياء هامة.

أحد هذه الكتب، بالنسبة إليّ: «داغستان بلدي»، لرسول حمزاتوف، وقد صدر الكتاب مترجماً إلى العربية عام 1979، ولا أدري ما إذا أعيدت طباعته أم لا بعد ذلك.

منذ الكلمات الأولى للكتاب، يدخل القارئ إلى عالم رحب يضج بالحياة والحركة، ويثير مقداراً غير محدود من التداعيات والأفكار، لا يعرف الإنسان في أية زاوية من زوايا ذاكرته كانت تختفي. كما يبدو هذا العالم، على الرغم من بعده، قريباً شديد الألفة، بحيث يتسنى لقارئه معرفة أدق التفاصيل، ويتنسم هواء

تلك الجبال البعيدة العالية، وكأنه رآها أو عرفها من قبل!

أما في أية خانة يمكن أن يصنَّف الكتاب، في الشعر أم في النثر، في الرواية أم في التاريخ، في الرحلات وتجارب الأيام أم في الرغبات وذكرى الأزمنة الماضية، فإن المرء يحار في أي من هذه الخانات يضعه.

«داغستان بلدي» مليء بالشعر، لكنه ليس ديواناً شعرياً؛ وهو مجموعة حافلة من القصص لكنه لا يصنّف في إطار القصة أو الرواية؛ كما أنه يحكي الكثير عن كاتبه، ثم الأماكن التي زارها والناس الذين التقى بهم، ومع ذلك لا يمكن اعتبار الكتاب سيرة ذاتية، ولا يمكن اعتباره كتاباً في التاريخ، مع أنه يحوي الكثير من أحداثه؛ ومن الصعب أن يطلق عليه كتاب الحكم والذكريات والنوادر، مع أن كل صفحة من صفحاته لا تخلو من حكمة أو نادرة أو عبرة، بحيث يصبح القارئ أدرى بتضاريس ذلك البلد الذي يتربع فوق الجبال الشاهقة، وأقرب من الناس الذين يعيشون هناك.

الكتاب كل هذا وأكثر، لأنه حياة رسول حمزاتوف، بكل ما تحفل به، مضافاً إليها ذاكرة الأجيال التي سبقته، وما توصلت إليه من حكمة وإبداع، وما حفلت به حياتها وتاريخها من مشاق وتحديات، وما عاشته من أفراح وأحزان. لقد استخلص رسول من كل ذلك ما اعتبره أجدر بالوصول إلى الآخرين، لكي يستقر في قلوبهم وعقولهم. فعل ذلك بمهارة وذكاء، وكأنه يستقطر من الأشياء روحها وأجمل ما فيها، ليقدمها بكرم إلى كل من يريد أن يعرف طبيعة التجربة الإنسانية من خلال الذاكرة الجماعية للأفراد

والجماعات عبر تاريخها الطويل.

لقد مزج حمزاتوف كل ذلك بطريقة فذة، وبأسلوب يصل إلى عمق الأشياء وجوهرها، لكي تبقى في الذاكرة نغماً يتردد بين حين وآخر، خاصة إذا صادف الإنسان في دروب الحياة حوادث مشابهة أو قريبة، كما أنه يحرِّض أي قارئ على أن يبحث في أعماق نفسه ثم حواليه عن قيم وأفكار تحكم السلوك، وتحدد طريقة الحياة، مما يجعل كل شعب وكل بلد يكتسب ملامح حقيقية خاصة به ويحرص عليها لتقول من هو، لا أن يقلد الآخرين بطريقة فجة، مثل من يحلم بنقل القطب إلى خط الاستواء، بحيث يصبح في النتيجة لا هو ولا الآخر، وإنما مجموعة من الأشتات المتناقضة التي تقيم تحت سقف واحد.

أراد رسول حمزاتوف في هذا الكتاب أن يقول أي بلد هي داغستان، وما تتصف به من مزايا وعيوب، وأية قيم تحكم هذا الشعب، وما هي عناصر القوة في ثقافته التي يجب أن تبقى، دون إغفال العالم الذي نعيش فيه اليوم، وما تتطلبه حياتنا المعاصرة من إضافات وتغيُّرات بحيث نستطيع الاستمرار دون عقد النقص، ودون خوف من الأيام التي ستأتي.

قال كل ذلك بروح الشاعر، وبأسلوب المؤرخ، وبحكمة الشيوخ الذين رأوا كل شيء في هذه الحياة، دون أن تغيب النكتة التي يرويها حتى على نفسه. وهكذا أصبح الكتاب من البداية إلى الختام أنشودة دائمة، وذاكرة تنتقل من جيل إلى الذي يليه.

وإذا كان رسول حمزاتوف قد كتب هذا الكتاب لشعبه بالدرجة الأولى، لكي يرسخ الجذور أكثر فأكثر في أرض

داغستان، ويشعر إنسان تلك البلاد باعتزاز لأنه ينتمي إلى ذلك الشعب، فقد خلا كتابه من التعصب أو الانتقاص من الغير، بحيث يسري الفرح إلى قلب كل من يقرأه، أية كانت لغته، وأياً كان مكانه في هذا العالم. بل أكثر من ذلك يجعل كل من يقرأه يبحث في داخله وحواليه عن الأشياء التي تربط الإنسان بالأرض، وعن الأسباب التي تدفعه إلى التضحية من أجل حمايتها والتعلق بها.

ولأن الإسلام أحد روافد ثقافة شعب داغستان، فإن الثقافة المتغلغلة في أعماق ذلك الشعب، تجعل ما يقوله الشعراء وما يكتبه الكتّاب يشابه ما تحْويه الكتب العربية التراثية، من ناحية تعدد الموضوعات والمناخات والرواة، بحيث يصبح ما يكتب، في المحصلة الأخيرة: ثقافة وتاريخاً ومتعة وعبرة. وهذا ما يجعلنا نمعن النظر في المهمة التي يجب أن ينهض بها الكاتب في بلاده وتجاه شعبه، مستفيداً من التاريخ وتجارب غيره، مع مراعاة روح العصر، وما تتطلبه من تجديد وإضافة.

على الكاتب الحقيقي، كما يقول رسول، أن يتوجه بخطابه، بالدرجة الأولى والرئيسية، إلى شعبه، وأن يعبّر عن ثقافة هذا الشعب، قبل أن ينظر إلى صدى ما يكتب في عيون الآخرين، مفترضاً أن أي ثقافة مختلفة عليها أن تفهم وتكون أدرى بثقافة غيرها، لا أن ترى صورتها مقلوبة في تلك الثقافة.

ربما اضطر رسول حمزاتوف، في بعض أجزاء كتابه، باعتباره جزءاً من ثقافة دولة كبرى متعددة اللغات والمناخات، أن يضع مهاداً عريضاً لما يريد قوله، كي يكون أقرب إلى الفهم،

لكنه وهو يفعل ذلك لم يقدم تنازلاً، ولم يتوسل رضى الآخرين، خلافاً لعدد غير قليل من الكتّاب الذين يكتبون وعيونهم تنظر إلى ما وراء الحدود، بهدف الحصول على موافقة ورضى الآخرين، الأمر الذي يدفع هؤلاء الكتّاب إلى استخراج الغريب والعجائبي وكذا الاستثنائي في ثقافتهم وعرضها على أرصفة العالم، من أجل تملق البعيدين، لإمتاعهم، ولجعلهم يشعرون بالمزيد من التفوق وهم ينظرون إلى تلك الشعوب وإلى ثقافاتها!

رسول لم يفعل ذلك، لأنه يعتبر أن أهميته، وبالتالي تأثيره، يتعلقان بمدى قدرته على تجسيد ملامح شعبه، وإيصال نبضات قلوبهم إلى كل من يريد أن يحس أو يتعرف على داغستان وسكان جبالها، دون تزوير، وبلا أية رتوش. كيف يتكلم الناس، كيف يفكرون، وما هي القيم التي تربطهم وتوجه سلوكهم.

يضاف إلى ذلك أن رسول هو ابن حمزاتوف تسادا، أي ذلك الشاعر الذي تردد داغستان، وما جاورها، أشعاره، وتعتبره ضميراً وناطقاً باسمها، لذلك كان على رسول أن يكون امتداداً لنفسه ولأبيه معاً. كما أصبح الأب، دون أن يقصد، ضميراً إضافياً يحدد خطى الشعراء، وبالتالي، ومن باب أولى، أن يكون هكذا لابنه، لكن دون رقابة أو قيود، فقط من خلال حضوره الرمزي الدائم في ذاكرة كل من يجرؤ على كتابة الشعر. وبهذه الطريقة أصبح رسول ذاته وفياً لعدد غير قليل من الاعتبارات، بما فيها تراث أبيه، وأن يكون هو نفسه، وابن العصر الذي فيه يعيش.

ومع تراث الأب، ومن كان قبله ثم معاصريه، من أبطال وشعراء، تجسد المثل لرسول ولغيره ممن يحملون القلم بحيث أصبح لا يفكر بأي تصرف، أو بإضافة أي كلمة، ما لم يتأكد من أنه يقدم شيئاً حقيقياً وجديداً لثقافة شعبه، وما لم تُرضِ تلك الكلمات أرواح الذين مثّلوا له القدوة.

فالشيخ شامل، ذلك البطل الأسطورة، الذي يدوي اسمه في داغستان كلها، وتصل أصداؤه إلى عدد من البلدان المجاورة، شكّل رمزاً لما يجب أن يكونه سكان الجبال من حيث الكرامة والدفاع عن الأرض والحرية. وبعد أن غاب أصبحت روحه طائراً يطوف البلاد من أقصاها إلى أقصاها، طالباً من كل فرد أن يكون شاملاً أو من يشابهه من الأبطال، بحيث نجد اليوم أن اسم شامل أكثر الأسماء انتشاراً وأشدها تأثيراً، وتالياً أكثر حضوراً في ضمائر الناس.

لم يفرض ذلك فرضاً، وإنما أصبح قدوة اختارها الناس بقناعة وحاولوا أن يتمثلوا بخصال ذلك البطل، على الرغم من هزيمته، لكي ترضى روحه التي قدمها فداء لشعبه.

لقد كان شامل أكثر الغائبين حضوراً في الدفاع عن القيم التي يجدر الدفاع عنها، ومنذ الطفولة حفظ رسول هذا الدرس عن ظهر قلب، وجعله قيمة بذاتها، ثم مقياساً لما يجب أن يكونه الرجل.

وإذا كان شامل مثّل هذا الرمز على مستوى حب الأرض والدفاع عن الوطن، فإن الشعراء الذين سبقوا رسول، خاصة حمزاتوف الأب وأبو طالب، جسدوا له كيف يجب أن تخرج

الكلمة من القلب، وأن تتروى وهي تغادر اللهاة، حتى إذا اكتملت وتوهجت أطلقها وعندها تصبح ملك الآخرين أكثر مما هي ملكه، ويكفيه فخراً أنه أول من قالها.

إن هؤلاء الثلاثة، وآخرين أيضاً، كانوا بمثابة القدوة والضمير، بحيث يطمح أي مقاتل أن يكون شاملاً، وأي شاعر أن يصل إلى مستوى حمزاتوف أو أبي طالب. وهكذا كان رسول خلاصة هذه البيئة، ثم حاول بعد ذلك أن يتجاوزها، وقد قُدِّر له أن يصل، خاصة وأنه أصبح ابن مرحلة جديدة تتطلب جديداً ومتيناً، لكي يضاف إلى ثقافة أبناء الجبال.

لقد أمكنه ذلك نتيجة ارتباطه بأرضه وشعبه، إذ بعد أن صعد في الجبال، وافترش الأرض العذراء، وسمع خرير الجداول وشرب من الينابيع العالية، أصبح ملماً بموقع كل صخرة، وتعرَّف على كل نبتة في أرض داغستان، كما وجد نفسه يلاحق المغنين الجوالين، ويصغي إلى ما يقوله الرعاة، ويذهب إلى أبعد القرى ليسمع أهزوجة أو ليتأكد من رواية، حتى أصبح في النهاية موسوعة لتلك البلاد والناطق باسمها، والمعبّر عن وجدانها.

إن الحديث عن رسول حمزاتوف شيق إلى أقصى حد، لأهميته ودوره، ويتأكد ذلك أكثر خاصة في المرحلة الراهنة، وفي جميع أراضي القوقاز. إذ يفترض بالكاتب خلال هذه الأيام الشقية، حيث اختلطت الأكاذيب بالشعارات البراقة، واخترق الليل النهار، وأصبحت الكلمة الرسمية تعني نقيضها تماماً، دونما أي خطأ، أن يتصدى للدفاع عما هو حق وكرامة وحرية، ليكون في النتيجة جديراً بهذا الاسم.

ولكي لا يبقى هذا الكلام مجرد أصداء لقراءة قديمة، أو تعبيراً عن رغبة أو جموح، أسمح لنفسي أن أقتبس لرسول مقداراً غير قليل مما جاء في كتابه، خاصة وأن الكتاب غاب أو يكاد عن أيدي القراء، ولكي يتاح لمن لم يقرأه الاطلاع على عيّنة مما ورد فيه.

مختارات من داغستان بلدي(*):

- إن الإنسان بحاجة إلى سنتين ليتعلم الكلام، وإلى ستين سنة ليتعلم الصمت، وأنا في منتصف الطريق.

- إن الكلمات التي لم أقلها أغلى عليّ، على قلبي، من كل الكلمات التي قلتها.

- لا تخرج الخنجر من غمده دون الحاجة إليه، وإذا انتضيته فاضرب به.

- يقول أبي: عندما تترقب عودة القطيع من الجبل تظهر لك، أول ما تظهر، قرون الكبش الذي يمشي أمام القطيع، ثم الكبش كله، ثم يظهر القطيع. وعندما تترقب قدوم العروس أو قدوم المآتم يطلع عليك الرسول بشيراً أو نذيراً.

- اسم البنت يجب أن يشبه بريق النجمة أو أريج الزهرة، واسم الصبي يجب أن يتجسد فيه صليل السيوف وحكمة الكتب.

(*) كتاب «بلدي» رسول حمزاتوف، ترجمة عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، دار الجماهير العربية، والفارابي ـ 1979.

ـ نحن الشعراء مسؤولون عن العالم كله، لكن الذي لا يرتبط بجباله لا يمكن أن يمثل العالم!

* * *

ـ عرف ثلاثة صيادين بوجود ذئب يختبئ في الوادي غير بعيد عن القرية، فقرروا قتله.

سَرَت بين الناس روايات كثيرة مختلفة عن صيدهم الذئب، لكني لا زلت أذكر منذ طفولتي هذه الرواية:

حين طورد الذئب اندس في مغارة لينجو بنفسه من الصيادين، لم يكن للمغارة إلاّ مدخل واحد، وكان هذا المدخل ضيقاً جداً لا يستطيع أن ينفذ منه إلاّ الرأس وحده. اختبأ الصيادون وراء صخرة وصوبوا بنادقهم إلى مدخل المغارة، وأخذوا ينتظرون خروج الذئب من المغارة، لكن الذئب لم يكن غبياً، فقد ظل قابعاً بكل هدوء داخلها، وهذا يعني أن الخاسر سيكون ذلك الذي سيمل الهدوء والانتظار قبل غيره.

وأدرك الملل أحد الصيادين، فقرر أن يندس بأي شكل في المغارة، ويطرد الذئب منها، فاقترب من المغارة ودس رأسه فيها.

ظل الصيادان الآخران فترة يراقبان مستغربين لماذا لا يحاول التقدم أو على الأقل سحب رأسه. وأخيراً ملّا الانتظار فاقتربا منه وهزاه، فإذا هو دون رأس!

وأخذا يحزران: هل كان لزميلهما الصياد رأس قبل أن يندس في المغارة أو لا؟ قال أحدهما أن كان لديه رأس، وقال التاني إنه

لم يكن له رأس على ما يبدو.

حمل الصيادان الجسم دون رأس إلى القرية وأخبرا أهلها بما جرى. قال أحد الشيوخ: نظراً لأن الصياد اندس في المغارة قاصداً الذئب، فإنه لم يكن له رأس منذ أمد طويل، وربما منذ ولادته، وانطلقوا إلى زوجته يستوضحون الأمر، فردت عليهم:

- من أين لي أن أعرف إن كان لزوجي رأس، كل ما أذكره هو أنه كان يوصي كل سنة على قلبق جديد!

* * *

- يقول أبو طالب: لقد اشترى فلان قبعة كقبعة تولستوي، لكن من أين له أن يشتري رأساً كرأسه؟

- لا يولد أطفال من تزويج الدمى.

- حين يراد إجراء الطهور لطفل من الأطفال يُرونه ريش وزة للتمويه عليه، لكن الطهور لا يتم بريش الوز بل بسكين حادة.

- يقول أبو طالب: الأغنية التي لم تتعلمها في بيت أبيك لن تتعلمها بعيداً عنه.

- ويقول الشيخ شامل: من يفكر، قبل المعركة، في نتائجها فليس شجاعاً.

- جيء لكاتب اسمه سليمان بثياب جديدة وأحذية من أجل استلام جائزة، فحصها، اعتبرها جيدة فوضعها في حقيبته وقال

إنها تصلح أكثر لولده مصعب، أما هو فيريد أن يبقى سليمان، وأضاف: لا أريد أن أغير اسمي لقاء بزة أو حذاء.

- لا تقل أعطني موضوعاً، بل قل اعطني عينين، «نصيحة إلى كاتب شاب».

- الشعر والحيلة أمران متناقضان.

- اللغة كالشجرة. الشجرة تبدل أوراقها، لكنها تبقى، وتصبح مع كل عام جديد أزهى.

- اللغة للكاتب مثل غلة الحقل للفلاح. حبوب كثيرة في كل سنبلة، ولكن لا يكفي أن ينظر إليها، يجب أن يحصدها، وعليه أن يدرسها، ثم أن ينقّي، ثم أن يطحن ويعجن ويخبز، لكن أهم شيء أن يتذكر أنه مهما بلغت الحاجة إلى الخبز، فلا يجوز أن تستنفد كل الحبوب. أفضل الحبوب يبقيها الفلاح للبذار.

- إذا سمحت للشر أن يفعل ما يريد، ثم أطلقته من بيتك حراً طليقاً، فما جدوى أن تحطم المكان الذي كان يجلس فيه؟

- عندما حاول أبناء الشاعر سليمان أن يعلموه القراءة والكتابة، كان يدفع القلم بعيداً ويقول: كلا يا أولادي، عندما أمسك القلم لا أقوى على التفكير بالقصائد، أفكر بالطريقة التي يجب أن أمسك بها هذا القلم اللعين.

● يقول أبو طالب: أغانيّ تحلّق دائماً في الأعالي، أما أنا فأعيش دائماً في قبو!

● خنجر الجبال لا يصلح لتقطيع خيوط المطر.

● لغات الشعوب كالنجوم في السماء، وأنا لا أريد أن تذوب النجوم كلها في نجم واحد ضخم يغطي نصف السماء.

● أوصى حمزاتوف ابنه رسول، وهو يعلمه طريقة النطق: هل تشبه الكلمة جوزة يجب أن تقضمها وتكسرها بأسنانك؟ أو هل تشبه الثوم وعليك أن تدقه في الجرن بمدقة من حجر؟ أو هل تشبه أرضاً صخرية جافة يجب حرثها بالضغط بكل قوتك على المحراث؟ إلفظ الكلمات بخفة، دون إجهاد، بحيث لا ترفس أسنانك ولا تطقطق.

* * *

ولا بد لي في هذه المقالة التعريفية برسول حمزاتوف، أن أروي قصة رواها له أبوه:

ـ قرر والدي، وكان لا يزال شاباً، أن يذهب إلى السوق، فطلب منه جاره أن يشتري له مكنسة، وأعطاه عشرين كوبيكاً، وقال له:

ـ إذا اشتريت بسعر أرخص فاترك الباقي لك.

بهذه الوصية ذهب والدي إلى السوق، وسرعان ما وجد بائعاً

وأخذ يساومه. ترى، هل يعرف الجميع أن الطلب الأول في أي سوق شرقي لا يعني شيئاً؟

اختار والدي مكنسة جيدة قوية وسأل:

ـ هل تبيعها؟

ـ ولماذا أقف هنا؟

ـ ما السعر؟

ـ أربعون كوبيكاً.

ـ المكنسة ليست حصاناً لتبدأ من السعر الأعلى، قل فوراً السعر الحقيقي، واقبض.

ـ أربعون كوبيكاً.

ـ وإذا تركنا المزاح جانباً؟

ـ أربعون كوبيكاً.

ـ هاتها بعشرين.

ـ أربعون كوبيكاً.

ـ صدقاً، ليس عندي أكثر من عشرين كوبيكاً.

ـ ارجع إلى حين تتوفر لك الأربعون.

انطلق والدي يتجول في السوق، وقد أدرك أنه لن يشتري مكنسة، فما لبث أن رأى على مرتفع غير بعيد حشداً من الناس. اقترب والدي وشق طريقه وسط الزحام، فأدرك أن الناس يستمعون إلى المغني محمود.

كان محمود يجلس وسط الجمهور وطنبوره في يده. كان يضرب عليه تارة، ويضع راحته على أوتاره تارة أخرى ويغني، وقد حبس الجميع أنفاسهم، حتى أنه كان يُسمع أزيز النحلة وهي تطير. أحد الشبان سعل أثناء الغناء، فقام إليه جبلي أشيب، بدا أنه والده، وطرده بعيداً عن مجلس الغناء.

في هذا الصمت الذي لم يكن يسمع فيه إلاّ صوت أغنية محمود، أخذ أحدهم يتحدث إلى جاره، كان يترجم له تباعاً لأنه لا يفهم اللغة الأفارية التي يغني بها محمود. لكن المصيبة أن ثرثرته المتصلة كانت تحول دون سماع الآخرين الأغنية والتمتع بها.

استاء الشاب حمزة، أي والدي العتيد، فشد الذي كان يثرثر من كمّه، لكن هذا لم يؤد إلى نتيجة، فهمس في أذنه أن يصمت، لكنه لم يعر كلام حمزة أي انتباه. تلفت أبي في حيرة فرأى بائع المكانس قد اقترب هو أيضاً ليسمع، فهرع والدي إليه وأخذ أكبر مكنسة عنده، وراح يضرب ذلك الثرثار ثم طرده.

اقترب والدي من البائع ليعيد إليه المكنسة، فرد عليه:

ـ دعها لك.

ـ لكن ليس معي إلاّ عشرين كوبيكاً، وأنت تطلب أربعين.

ـ خذها مجاناً، فتصرفك أغلى من كل بضاعة.

* * *

هذه هي الجولة الأولى مع رسول حمزاتوف، وعسى أن تكون جولة أخرى، لأنه يستحق الكثير.

عشرون قصة أرمنية

صدور هذه المجموعة القصصية(*) يفتح أمامنا نافذة نستطيع أن نطل من خلالها على عالم فسيح وشديد الغنى، وأن نكتشف، من جديد، ثقافة شعب يشاركنا الكثير من الهموم والأحلام، هذا أولاً؛ وثانياً من مزايا هذه المجموعة أنها منقولة إلينا من خلال لغتها الأصلية، وليس عن طريق لغة وسيطة، كما كان يحصل في السابق؛ وأخيراً، إن اختيار النماذج القصصية بذاته له دلالة، إذ يعكس مقوماتٍ أساسية لثقافة كنا بحاجة ماسة إلى التعرف عليها عبر نماذج تمثّل روحها وأبرز ملامحها، وليس عبر الروح الفلكلورية التي تتوخى في أغلب الأحيان تقديم ثقافات الشعوب الأخرى من خلال نماذج تعبّر عن الغرابة والاختلاف.

وإذا كنت أفترض أن بعض الملاحظات ستتعرض، بالنقد والتقييم، لبنية هذه القصص، وقد تتوقف عند التفاصيل التي تميز قصة عن أخرى، كاتباً عن آخر، فأود أن أتوقف عند بعض

(*) عشرون قصة أرمنية، ترجمة لوسي قصابيان، غسان كجّو، الجمعية الخيرية العمومية الأرمنية ـ حلب 1992.

الأفكار والملامح التي تميز القصة الأرمنية، من خلال هذه المجموعة، وأرى أن الفرصة متاحة الآن لإثارتها.

حين انتهيت من قراءة هذه المجموعة القصصية تملكتني مشاعر الفرح والحيرة، الفرح لأن الحياة مهما قست وعاندت فلا بدّ أن تلين في وقت من الأوقات نتيجة صبر الإنسان ونتيجة إصراره. أما الحيرة فأن تكون هذه المواد الثمينة لدينا أو حوالينا ولا نعرفها، أو لم نرها كما يجب، وبالتالي فإن شعورنا بالخسارة مضاعف لأننا لم نكتشفها في الوقت المناسب، ولأننا لم نتعلم منها الدروس التي كان من شأنها أن تجنبنا بعض الخيبات.

بعد مشاعر الفرح والحيرة يأتي التساؤل: هل حكم علينا أن نبقى أسرى الغرب، فلا نتعرف على الشعوب الأخرى وثقافاتها إلاّ من خلال ما يقدمه لنا؟ لماذا لا نتوجه إلى تلك الشعوب ونتعرف على ثقافاتها مباشرة؟ لماذا لم تصل إلينا تلك الثقافات إلاّ من خلال لغة غير لغتها الأصلية؟

ولا ينتهي التساؤل عند هذا الحد، إذ يطاول الأسباب الكامنة وراء ذلك، فما دامت لدينا الإمكانية والوسائل، ولسنا بحاجة إلى مساعدة الآخرين أو وساطتهم، لماذا تأخر التعارف والتمازج بين ثقافات شعوب ترتبط فيما بينها بالتداخل والهموم والمزاج، وبالطموحات أيضاً؟ ولماذا ظلت الصلة عبر الوسيط الغربي، أو خاضعة للصدفة والجهد الفردي والمزاج، ولا تتحول إلى صيغة منظمة، مستمرة ونامية؟ وهل تكفي هذه المجموعة القصصية للتعبير عن روح ثقافة كبيرة وعريقة أم تتطلب منهجاً ثابتاً، ودقة متزايدة في الاختيار من أجل تفاعل أوسع وأعمق؟

هذه الأسئلة، وما يماثلها، قد يكون لبعضها حلول إجرائية تساعد على بلورة صيغة أفضل، وهذا ما يجب أن يحرص عليه، ولكن أسئلة من نوع آخر، والتي لها طابع أدبي أو فكري، وربما تاريخي، هي ما استوقفتني أكثر من غيرها في هذه المجموعة.

ففي هذه القصص، كما في قصص أرمنية أخرى قرأتها، وخاصة لوليم سارويان، ملامح وخصائص أكاد أقول إنها متميزة، وربما فريدة. فهناك المساحة الشاسعة من الأرض، من الطبيعة، والتي لا تخلو قصة واحدة منها؛ ثم هناك مفردات الطبيعة من حيوانات وأشجار وزهور وروائح، وكلها حاضرة بقوة وبفعالية؛ ثم هناك الإنسان الذي أصبح جزءاً من الطبيعة ذاتها حين امتزج بها. إن هذه الخصائص في الأدب، سواء في القصة أو الرواية، لا يمكن الوصول إليها أو تحقيقها إلاّ عبر علاقة خاصة، ومن خلال المعاناة التي تجعل للأشياء قيماً ومفاهيم تختلف باختلاف إمكانية امتلاكها أو فقدها، وبالتالي تتحول هذه الأشياء من حالة الجماد إلى الحركة، من التشيؤ إلى الأنسنة، وتكتسب، بالنتيجة، صفات لم تكن لها، أو ليس لها هذا المفهوم أو هذه العلاقة في أمكنة أخرى.

إن الطبيعة، بكل مفرداتها، هي الخيط الخفي، لكن القوي، الذي يؤشر الهوية الأرمنية، يعطيها ملامحها، ويؤكد جدارتها أيضاً. فالأرض، في القصة الأرمنية، ليست مساحة جغرافية فقط، وإنما هي حالة نفسية بالدرجة الأولى. ومن هنا يكتسب الوطن بعداً مادياً ونفسياً كثيفاً، ولكن دون ضجة سياسية في أغلب الأحيان، ودون شعارات كبيرة أو مباشرة. إنها عملية إعادة

تشكيل الوطن من الأشياء الصغيرة الحميمة، من الذاكرة، من أفواه المسنّين، وأيضاً من خلال الحنين الموجع إلى شيء لا بد من محاولة الوصول إليه مرة أخرى. حتى ذلك المهاجر الأرمني الذي تطوّحُ به الأقدار من مكان إلى آخر في هذه المعمورة، لا يبحث عن وطن بديل، ولا يريد أن يجد هذا الوطن، لأنه يحمل وطنه معه أينما ذهب. فجأة يفتح مكاناً سرياً في داخله ويستخرج الأشياء كلها: الذكريات، الأسماء، الأماكن، الينابيع، وحتى الشتائم؛ يفردها أمام ناظريه ويؤشر أسماء القرى وملامح الوجوه وقبور الموتى، ومعها روائح الأمكنة وفاكهة أشجارها وطيورها، وبعد أن يتملى كل هذا جيداً يبدأ يحدّث أبناءه وأحفاده عن ذلك المكان السحري الذي لا يوازيه أي مكان في العالم، عن الوطن. إنه يفعل ذلك بصوت عميق مثقلٍ بالشجن، ثم يلتفت إلى الناس الآخرين ويقول لهم، دون انفعال أو ضجة: هذا هو وطن الأرمن. يقول ذلك ليس كبراءة ذمة، وليس كذكرى، وإنما كحقيقة قائمة أو ربما مؤجلة لبعض الوقت، ولكن غير قابلة للمراجعة أو لإعادة النظر!

والطبيعة في القص الأرمني ليست الأرض وحدها، وإنما ما عليها أيضاً. وما يلفت النظر العلاقة الخاصة بين الإنسان والحيوانات. ففي هذه المجموعة، كما في أغلب قصص سارويان، تبدو لنا الحيوانات مخلوقات أذكى وأكثر تعاطفاً، ويمكن للإنسان أن يحدّثها، أن ينصت إلى حديثها. فماركار، في قصة هامسيدغ، يكلّم الجواميس، يعتبرها وحدها التي يمكن أن تفهمه، والتي يمكن أن تغفر له. حتى عندما تضربه الصاعقة

وتحين لحظة الموت، وكانت هناك ضرورة لكلمة أخيرة، فإن تلك الكلمة تلخصت بالتالي: «لا تنسوا الجواميس والأرض».

تُذكّر قصة ماركار بالوصية الأخيرة لجد كازنيزاكيس، فقد قال ذلك الجد، وهو على فراش الموت: «اسمعوا يا فتيان وانتبهوا جيداً لتعليماتي الأخيرة: اعتنوا بالحيوانات، الثيران والأغنام والحمير. لا تخدعوا أنفسكم، إن لها أرواحاً مثلنا. إنها بشر بطريقة معكوسة، فامنحوها كفايتها من الطعام. واعتنوا بالأشجار، خاصة الزيتون والكرمة، واحرصوا على تسميدها وسقايتها وتشذيبها إن كنتم تريدون لها أن تحمل ثمراً. إنها بشر أيضاً بطريقة معكوسة، لكنها معكوسة منذ زمن بعيد ولم تعد تتذكر، لكن الإنسان يتذكر، ولهذا أنتم بشر. هل تسمعون ما أقول أم إنني أتحدث إلى قطيع من الصم والبكم؟».

ومثل قصة هامسيدغ فإن قصة شاهنور حول ذلك الشاب الضائع، والذي يلتقي بعجوز أرمنية مثله، وكانت تحمل سجادة لتنفضها في مكان مناسب، بعد أن حُشرت في تلك البيوت ـ العلب، وبعد أن وقعت أحداث كثيرة ومفجعة، لا تجد العجوز سوى السجادة تبثها شجونها، لأن تلك السجادة من هناك، من الوطن. إن هذه القصة تلتقي بقصة تشيخوف حين لا يجد الحوذي أحداً يكلمه فيكلم حصانه.

تأسيساً على هذه العلاقة بين الإنسان والطبيعة، فإن ما نجده في هذه المجموعة، وقصص أرمنية أخرى، وبشكل يثير الانتباه: الريف وليس المدينة. حتى المدن التي يتم التطرق إليها فإن ظل الريف، بروائحه وأشيائه وعلاقاته، موجود بكثافة. فالعنب في

باريس، رغم شفافيته، أشبه بحوض ماء تسبح فيه سمكات، وليس له طعم ذلك العنب الخريفي المختبئ بين الأغصان في أرمينيا. والأم التي تضطر إلى بيع نبيذٍ مزغول بالماء لناس المدينة الأغنياء، إنما تفعل ذلك لتربية أولادها الأيتام. حتى الحقيبة المدرسية فإن الكلب يساهم بحملها في طقس الريف القاسي حين يعجز الطفل عن ذلك وهو ينتقل تحت الثلج لكي يصل إلى مدرسته.

والأب الذي باع كرمه من أجل أن يعلم ابنه، فإن هذا الابن يصبح ابن مدينة، فيتغير، ومع ذلك لا يكف الأب عن انتظاره. وحين جاء من يبلغه بوصول ابنه إلى القرية يستعيد فجأة قوّته، إذ يهبّ لملاقاته، حاملاً معه كل ما يفترض أنه سيدخل السرور إلى قلب الابن: خروفاً ابن ستة أشهر علفه بيده، نبيذاً جيداً ومعتقاً، وبطيخة تزن ستة عشر كيلو غراماً؛ أوقد النار، هيأ النبيذ، وعيناه تتلفتان وتنتظران، وعلى الرغم من تأخر الابن عند رئيس البلدية، فلا بد أن تنتهي الزيارة ويعود هذا الابن إلى دار أبيه، إلى داره. أما عندما ينقضي الليل ولا يعود فإن الأب يختلق الأسباب والأعذار، ولا ينقضي الأمل، إذ لا بد أن يأتي؛ ينسى إهماله السابق، ويغفر أخطاءه كلها، ويبرر التأخر كله. وحين تأتي الجارة العجوز لتبلغه أن ابنه يغادر القرية فقد «ركض، صعد إلى السطح، نظر إلى جهة الطريق الخارجة من القرية. كانت سيارة ارشاك، الابن، المتوهجة تحت الشمس تطير نحو البعيد... البعيد. لطم العجوز رأسه بكفه وسقط فوق سطح الزريبة. ظلت كتفاه المعروقتان تهتزان مدة طويلة، وكان يبكي!».

والمدن الأخرى البعيدة، في أوروبا وأميركا، والتي ذهب إليها الكثير من المهاجرين الأرمن، كانت أمكنة للسكن أكثر مما كانت وطناً، تماماً مثل الفنادق للمسافرين، إذ على الرغم مما فيها من راحة وخدمات إلاّ أنها تختلف عن البيوت، وتبقى مؤقتة.

هذا ما يحسه القارئ وهو ينتقل من مكان إلى آخر مع هؤلاء المهاجرين الذين اضطروا إلى الهجرة قسراً، إذ تظل هناك مرساة اسمها أرارات، اسمها وان، اسمها الوطن، وهي التي تشد الإنسان إلى الأرض، إلى أرضه. فذاك الذي وُلد في صاصون خلال الحرب العالمية الأولى، يرفض أن يسافر إلى أميركا ليرث عمه، لأن المال وحده، مهما بلغ، لا يمكن أن يقيم وطناً، أو أن يكون وطناً بديلاً. وأوهان الحمّال، والذي التفّت على حبله أحمال بثقل المدينة، كما يقول، والذي يحاور الطبيب الفيلسوف في ساعاته الأخيرة، والذي يضرب الكاهن ويجيد شتمه، يوصي أوهان ابنه، وهو يغادر هذه الدنيا «لا تتزوج يا ولدي إلاّ في ظل كنيسة اسباغانك».

ومثلما يحن الأرمن إلى وطنهم فإنهم يعترفون للآخرين بأوطانهم وبحقهم فيها. حتى الحيوانات التي هي جزء من تلك الأوطان، تصبح كائنات حزينة حين تضطر إلى مغادرة ديارها، أو حين تظل عنها بعيدة. وقصة ذلك الجمل الذي تخلّف مع راعيه عن القافلة، تصور مدى المعاناة في الأمكنة الغريبة. أما حين ينهض الجمل ليلتحق بالقافلة، ويعود إلى حيث أتى، فإن فرحاً غامراً يسيطر على الجميع: على الراعي والجمل والناس الذين يودعون!

ومن هنا تبرز السمة الإنسانية واضحة قوية في الموقف القومي، لأن الصفة القومية بمقدار ما تؤكد هوية الإنسان، فإنها تعترف للآخرين بهويتهم الخاصة ولا تنفيها، وهذا ما يفترض أن يُفهم وأن يطبق في العلاقات بين الشعوب، إذ كثيراً ما تتستر الدعوة إلى الإنسانية أو العالمية، وإلغاء الصفة الوطنية، والتي ينادي بها البعض، بتسلط قومية قوية على القوميات الأخرى الأضعف منها، والتي تحاول من خلال الدعوة الإنسانية إلغاء ما عداها.

وإذا عدنا، مرة أخرى، إلى السياق الأدبي، خاصة في مجال المقارنة، فهناك فارق بين القصة الأرمنية في المهجر وتلك التي كُتبت في الوطن، خلال الفترة نفسها. ودون الدخول في التفاصيل، يلاحظ الإنسان مسحة واضحة للواقعية الاشتراكية، بتفرعاتها، والتي سادت الأدب السوفياتي خلال مرحلة معينة، تبرز واضحة في القصة الأرمنية التي كُتبت في أرمينيا، في الوقت الذي اتسمت فيه قصة المهجر بالتنوع والتعدد تبعاً للمكان والثقافة، وامتلأت بذلك الحنين الشفيف، وهي لا تخلو من شجن نتيجة المعاناة، وأيضاً لعدم القدرة على التأقلم مع الأمكنة الغريبة، أو لعدم الرغبة في ذلك.

إن مقارنة من هذا النوع، خاصة إذا تجسدت بأمثلة محددة، يمكن أن تُغني الأدب العربي المعاصر، ويمكن أن تفتح أمامه آفاقاً جديدة، خاصة لأن هناك نوعاً من الشبه بين معاناة الأرمن ومعاناة الفلسطينيين، وبالتالي كيف عبّر كل أدب عن نفسه وعن معاناته إزاء قضايا يجمعها همٌّ واحد أو متقارب. إن هذه

الملاحظة جديرة بالتأمل، ويمكن أن تبلور صيغاً إضافية، خاصة بالنسبة للأدب العربي، لأن الأدب الهام والمؤثر، وتحديداً في مجال القصة والرواية، وأيضاً في مجال السينما، هو الأدب الذي لا يهمل الأشياء الصغيرة، لأن هذه الأشياء تصل إلى ضمائر الناس وتؤثر فيها.

كثيراً ما يخطئ الكُتّاب في التعامل مع التفاصيل والأشياء الصغيرة، إذ يعتبرونها غير ذات أهمية أو قليلة التأثير، مفضّلين عليها الأشياء ذات البريق أو القيمة، في حين يمكن أن تُبنى أكبر الأعمال من التفاصيل، تماماً كما تُبنى لوحة الفسيفساء. فمادة هذه اللوحة، وعبقريتها في الوقت نفسه، هي الحجارة الصغيرة التي تبرز في النهاية عملاً كبيراً شديد الأهمية، شديد التناسق، بحيث أن أي تغيير في الترتيب يهدم البناء كله.

وما دمنا في إطار المقارنة، تجدر الإشارة أيضاً إلى أثر اكتشاف النفط في باكو عاصمة أذربيجان، القريبة من أرمينيا، ودخول الشركات. وظهور الطبقة العاملة، ثم التحولات التي حصلت، ليس فقط في مكان اكتشاف النفط، وإنما في الأمكنة الأخرى القريبة أيضاً. إن الآثار التي أشار إليها شيرفانزاده عام 1883، تُذكر بما حصل في منطقتنا بعد قرن من الزمن، وعلى الرغم من الفارق في الزمان والمكان، إلاّ أن بعض الآثار والانعكاسات في القصة الأرمنية ظهرت كما هو الحال في الأقطار العربية المحيطة بالمنطقة النفطية.

ويروقني في هذه المداخلة أن أتوقف أخيراً عند قصة «النداء» لكالشويان. من القلب، وقد انفجرت الذاكرة، يتصاعد الحنين

للأيام القديمة، أيام الطفولة والحب الأول، فذلك النداء الذي ظل غافياً لأكثر من خمسين سنة، يتصاعد فجأة إلى أن يصبح مدوّياً ويصبح مسيطراً. فالرجل الذي أفنى حياته في العمل والتنقل وجد أخيراً مساحة من الأرض يستقر فيها، وتكاد الحياة تمضي إلى نهايتها هكذا، لكن القدر يقود ذلك الرجل، الذي أصبح شيخاً، وهو يبحث عن نبيذٍ معتق بمناسبة عرس ابنه الأصغر، لأن يصطدم، من جديد، بعلية (لاحظوا الاسم!) الفتاة التي أحبها عندما كان صغيراً ثم فرّقت بينهما الأيام.

وهكذا يبدأ جنون الحنين مرة أخرى، يرافقه العناد، فيضطرب كل شيء. يصبح الشيخ أسيراً لعاطفة لا يستطيع مقاومتها: علية، ولا أحد غير علية من يريد، ولا يمكن أن يتوقف أو يسلّم ما لم يصل إلى ما يريد.

إن حب الشيوخ، في حالات معينة، شديد الخطورة، ومن الصعب مقاومته أو الوقوف في وجهه، وهكذا يضحّي الرجل بكل شيء من أجل استعادة حبه الأول، من أجل استعادة علية.

قصة، على الرغم من غرابتها، تذكّر برواية ماركيز: حب في زمن الكوليرا. وباعتبار أن كالشويان توفي عام 1980، فإن «النداء» تعتبر أقدم من رواية ماركيز، الأمر الذي يستحق المقارنة بين العملين.

مواقف وشهادات

لماذا الهجوم على حيدر حيدر؟

لقد استطاعت قوى الظلام أن تستغل «الانتصارات» التي حققتها في أوقات سابقة، وأن تتقدم خطوة جديدة للأمام، إذ بعد «نصرها» على فرج فوده ونصر حامد أبو زيد، وآخرين أيضاً، وبعد أن انقضى عقدان على صدور رواية «وليمة لأعشاب البحر»، تكتشف فجأة أن هذه الطريدة أفلتت منها، ولذلك تندفع بكل هذه الغيرة والحماسة من أجل دقّ طبول الحرب والمطالبة برؤوس جديدة!

إذا بلغ الحرص عند هؤلاء الغيورين على حماية قيم المجتمع ومصالحه، اتخاذ الدين ذريعة لذلك، فإن الدين ذاته يطالب بالحق والإنصاف والعدل، وأن تؤخذ الأمور على حقيقتها، لا أن تنتزع من مكانها وسياقها ومناخها، وأن ينظر إليها بعين المنطق والعقل، لكي تفهم وتفسر بطريقة صحيحة، لا لخدمة أهواء أو مصالح خاصة أو طارئة، أو للتستر على الارتكابات الحقيقية وعن المجرمين الفعليين.

لماذا يُسكت، بل ويُغيّب من الذاكرة، الكمّ الكبير من

المواقف التي يتخذها المستفيدون من التستر وراء الدين، وأولئك الذين يستغلون الفقراء تحت تسميات جمعيات الأموال، أو الذين يصلّون شكراً للّه على انتصار إسرائيل وهزيمة أبناء الوطن، لماذا يُسكت عن كل ذلك وتُحاكم فقرة منتزعة من رواية بشكل مبتسر، والتي تطرح سؤالاً أكثر مما تجيب عن سؤال؟

إننا نتساءل عن الأسباب التي تدفع إلى افتعال مثل هذه المعارك. من يستفيد منها؟ ومن يقف وراءها؟ لماذا في هذا الوقت؟ وإلى أين يمكن أن تقود، وإلى أي مجاهل يمكن أن تؤدي؟

إن المثقفين أقوياء بمقدار الصدق، وبمقدار التفاف الناس حولهم، وبالأفكار والقيم التي يمثلون، وبالجرأة على قول ما يجب أن يقال وفي الوقت المناسب. أما الذين يتصيدون في المياه العكرة، والذين يشذّون الكلمات والجمل من شعورها، ويخرجونها عن سياقها، ويعطونها تفسيرات من عندهم، وأولئك الذين يتسترون على المرتكبين والمجرمين الحقيقيين، فهؤلاء وإن بدا صوتهم عالياً، فليسوا مع الحقيقة والصدق ونبل الأخلاق، ولا بد أن ينكشفوا وأن يعرفهم الناس وتُعرف دوافعهم... وهذه مهمة الجميع.

عندما صدرت رواية «وليمة لأعشاب البحر»، في مطلع الثمانينات، كانت حدثاً أدبياً متميزاً، نظراً لجرأتها في تناول قضايا بالغة الأهمية، ولطريقة بنائها ولغتها، الأمر الذي دفع الموقف الرسمي إلى محاصرتها ومحاولة منعها، وكان يُظن أنه لن تمر فترة قصيرة إلاّ ويتم الإجهاز عليها، لكن ما حصل هو

العكس، إذ بالإضافة إلى مزايا الرواية التي لا يمكن حجبها، فإن صلابة حيدر حيدر، والجهد الذي بذله من أجل فك الحصار عنها، مكّن الكثيرين من الاطلاع عليها. وفي إطار هذا التوجه كان اختيار القاهرة لإعادة طبعها كي تصل إلى أيدي قراء جدد، وأن تقول كلمة جريئة في الوقت المناسب، لكن عيون قوى الظلام تحاول محاصرتها ومنعها مرة أخرى، في الوقت الذي تتغاضى هذه القوى عن أشياء كثيرة.

إن «وليمة لأعشاب البحر» يصعب أن تصبح «وليمة» لقوى الظلام، فهي كبيرة ومُرّة، كما أنها تكتسب أنصاراً كل يوم، نظراً للنبرة الصادقة الجريئة في قراءة مرحلة عربية كاملة، ولأنها تقول الأشياء ببراعة وذكاء، ولأنها وضعت إصبعها على الجرح، وتحاول إيصال شحنة بالغة الرهافة عن واقع يعرفه الكثيرون لكن يخشون التعامل معه.

ثم إن هذه الرواية تعتبر الأولى، وربما الوحيدة، التي ربطت مشرق الوطن بمغربه، إذ إن أحداثها وحركة شخصياتها تبدأ من أهوار العراق لتنتهي عند ضفاف الأطلسي. وعلى رحابة تلك المساحة، فإن دقة المرحلة التاريخية التي تجري خلالها، تضيف إليها بعداً هاماً، فهي تمسك بالمفاصل الأساسية، وتبدد الأوهام بقراءة جديدة ومختلفة لأسباب الهزيمة، وتترك الاحتمالات مفتوحة أمام المستقبل، شريطة أن يُرى هذا المستقبل في ضوء النهار وبعين بصيرة، وبعيداً عن الرغبات والأحلام.

أما طريقة بناء «وليمة لأعشاب البحر»، من حيث اللحمة الفنية واللغة، فتعتبر نقلة نوعية في الرواية العربية، وتكرس حيدر

حيدر كأحد أبرز الروائيين العرب.

الآن، وفي إحدى مراحل حياة هذه الرواية، وبدل الانتباه إلى المزايا التي حفلت بها، والتوقف طويلاً عند هذه المزايا، يتصدى فرسان قهوة النشاط لفتح النار، وخلط الأوراق، وإلهاء الناس عن القضايا الأساسية.

البياتي يواصل البحث عن عائشة

بغداد عام 1954

فاضل الجمالي رئيس للوزراء.

الحياة تتغيّر: تُطلق الحريات، تخرج الأحزاب من السرّية إلى العلن، الصحافة تمارس دورها الطبيعي في أن تتحدث عن كل شيء، وتتناول أي شخص وأي موضوع. المطابع تعمل بسرعة كبيرة لتخرج الكتب التي ظلت فترة طويلة حبيسة الأدراج، وفي هذه الفترة بالذات يظهر ديوان أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي.

صحيح أن عدّة دواوين سبقت هذا الديوان، لكن «أباريق مهشمة» هو الذي كرّس عبد الوهاب شاعراً كبيراً ومميّزاً.

ما زلت أتذكر الديوان: غلاف رمادي، بورق يميل قليلاً إلى الصفرة، ولوحة تزين الغلاف.

وفي ذلك الوقت أيضاً يصدر ديوان بدر شاكر السياب: المومس العمياء، ويصبح الديوانان حديث بغداد، خاصة أوساطها

المثقفة، ليس باعتبارهما ديوانين لشاعرين كبيرين فقط، بل لأنهما يمثّلان لونين في الطيف السياسي، واللذين سيتصارعان ويقتتلان، وسوف يبقيان هكذا، وإن غاب الشعراء وغابت الرموز.

منذ ذلك الوقت وعبد الوهاب البياتي يصعد في سلّم الشهرة، ويغيّر الأماكن بحثاً عن عائشة.

بدأ من القاهرة، خاصة في فترة تألقها، أيام عبد الناصر، واستمر فيها زمناً تعرّف خلاله على أبرز معالمها وبشرها، وكان يقضي فترة في حواريها القديمة، إلى جانب سيدنا الحسين بحثاً عن عائشة.

كانت القاهرة، في تلك الفترة، في عصرها الذهبي، أممت القناة، وخاضت حرب السويس، وأصبحت عربية الوجه واللسان بالكامل، وكان من نتائج تلك السياسة أن عجلت بقيام ثورة تموز في بغداد، ليعود عبد الوهاب إلى مدينته الأولى دون أن يعثر على عائشة الحلم.

لم يطل الفرح في بغداد، إذ ما انقضت شهور حتى دب الخصام واختلف الثوار، ولئلا يكون البياتي طرفاً في هذا الخصام آثر الذهاب بعيداً، وهكذا سمي ملحقاً ثقافياً في سفارة العراق بموسكو.

بين الثلوج والليالي البيضاء استمر البياتي في بحثه عن عائشة. ذهب من موسكو إلى آسيا الوسطى، فتش الجوامع والبارات، سأل المارة والعرّافات، وقف عند مفارق الطرق ونظر إلى جميع الجهات، لكنه لم يعثر على عائشة، ولما عاد إلى

موسكو عاد بائساً ومتعباً، وبعد سنوات عاد من جديد إلى بغداد عن طريق القاهرة. ولم يكفّ عن البحث عن عائشة مرة أُخرى.

الآن بغداد لا تهدأ، ولا تترك أحداً ينام، فقد واصلت صخبها على شكل «ثورات» تلغي الجديدة كل ما قبلها. وفي الطابق الرابع بوزارة الثقافة والإعلام يواصل البياتي مراقبة ما يحصل حواليه، إلى أن تضيق روحه ويطلب أن يغادر، وهكذا تبدأ رحلته الجديدة إلى إسبانيا، ويشاء القدر أن تكون هذه الرحلة الأخيرة.

قدّر له قبل هذه الرحلة أن يقضي فترات في براغ وبيروت، لكنها ما استمرت طويلاً، ولم يجرِ خلالها البحث عن عائشة، إذ إن أطيافاً أخذت أسماء متعددة، ظناً منه أنها هي لكنها لم تكنها. وهكذا أصبح على يقين أن عائشة بعد أن تعبت من هموم المشرق شدت الرحال إلى المغرب، ثم عبرت عدوة المتوسط لتحل في إسبانيا، الأمر الذي سيجعل أبا علي، عبد الوهاب البياتي، يقضي سنوات عشراً ينقب في جميع أنحاء إسبانيا، خاصة في الأندلس، عن عائشة التي ذكر له أنها تقيم في إحدى الدساكر القديمة. بحث، وأطال البحث، ولم يترك ظل مئذنة، أو زاوية شارع، أو بقايا ضريح إلاّ وبحث هناك، لكن عاد من تجواله خائباً ويائساً، ولم يطق البقاء أكثر من ذلك في إسبانيا، وهكذا غادرها مطوفاً في أنحاء كثيرة، إلى أن استقر به المقام في عمان، باعتبار هذه المدينة بوابته إلى بغداده، إلى مدينته الأم، وكان متأكداً هذه المرة أنه سيجد عائشة هناك، وأنها تنتظره منذ وقت طويل، وسوف تعترف له أنها لم تغادرها قط!

في كل المرات التي تحدثنا فيها عن المدن، وهي ليست قليلة، كان البياتي يطيل وقوفه عند دمشق، وعند ابن عربي بالذات. وفي لحظات البوح كان يقول إنه يتمنى أن يجد له قبراً قرب هذا الصوفي، الذي طوح الآفاق، واستقر أخيراً في هذه المدينة.

قبل أيام عاد عبد الوهاب البياتي من زيارة لإيران، وقد كانت هذه الزيارة مكرّسة لعدد من ملهميه: السهروردي وجلال الدين الرومي والبسطامي. ذهب لوداعهم، وليقول لهم إنه تعب من البحث والتجوال، وآن له أن يستريح. ربما لم يسأل في هذه الزيارة عن عائشة لأنه كان متأكداً أنها في داخله، وهناك يجب أن ينظر عميقاً كي يكتشفها، ولا يدرى إن عثر عليها في أيامه الأخيرة، في ساعاته الأخيرة.

لا أتصوّر الحياة الثقافية العربية دون أبي علي، دون عبد الوهاب البياتي، فقد كان إنساناً استثنائياً، اختلفت معه أم اتفقت، وكان خلف الهدوء الذي يلفه كله ناراً عاصفة وكان يُحبّ حتى وهو يهجو، وحين ينفض السامر ويخلو المكان كانت تتساقط من عينيه الدموع، ولا يعرف إن كان يبكي نفسه أم عائشة أم الحياة القلقة التي عاشها.

وقد يواصل عبد الوهاب، في سفح قاسيون، البحث عن الشيء الذي لم يجده في مكان آخر.

رأي حول قضية الأرمن

لو استبدلنا التسمية الواردة في السؤال(*)، وهي سوريا بحدودها الحالية، بتسمية أوسع، أي سوريا الطبيعية، أو بلاد الشام كما كان يطلق عليها خلال فترات تاريخية متعاقبة، وباعتبار أن طفولتي كانت في عمان، أي أحد أجزاء بلاد الشام، فأول ما أتذكره الدكتور سوران، ذلك الطبيب الأرمني الرائع، والذي افتتح عيادة في بداية سوق الخضار. كان هذا الطبيب، في نهاية الثلاثينات وبداية الأربعينات من القرن العشرين، أبرز أطباء عمان وأكثرهم حضوراً وأهمية، لأن جميع المرضى يثقون بقدرته، ويحبون لهجته، ولا يشفون إلاّ على يديه!

كان الدكتور سوران مخلصاً في عمله وعلاقاته، محباً للفقراء، بحيث أن أي قضية مرضية تستعصي على الأطباء الآخرين تجد حلاً، أو فهماً، من هذا الطبيب، وكان أغلب من يراجعونه يجدون دواء أو عزاء، ولذلك ظلت صورته في الذاكرة: الصلعة

(*) كان هذا الرأي رداً على سؤال لباحثة تعد رسالة جامعية حول وضع الأرمن في بلاد الشام، خاصة في أعقاب المجزرة التي لحقت بهم قبيل الحرب العالمية الأولى.

المتألقة، الابتسامة، الاستماع الجيد، وتلك العيون الذكية التي تتحرك بسرعة وفهم، وأخيراً ذلك الاطمئنان الذي يتولد من الثقة. ظلت تلك الصورة في الذاكرة لا تغيب عنها.

أما الأرمن الذين يعملون في الميكانيك، والذين يصنعون الأحذية، وأولئك المختصون بالنظارات والتصوير، وعلى الرغم من أن الأسعار التي يطالبون بها لقاء العمل أو السلعة، أعلى قليلاً من أسعار غيرهم، فإن الذين يريدون ألا تنقطع سياراتهم في الطُرق الصحراوية، أو من يبحثون عن أحذية تبقى في أرجل أولادهم شهراً بعد آخر، ولها قدرة على مقاومة الأمطار، ومعافرة أحجار الطُرق غير المعبدة، وتقوى على رمي الكرة إلى أبعد مدى، ثم أولئك الباحثين عن نظارات تسعفهم لتمييز الحروف والأرقام... هؤلاء لن يجدوا ما يبحثون عنه إلاّ عند الأرمن.

ومن يحبون السجق واللحوم المقددة، ومن تستهويهم أنواع الكباب التي تشتعل في الفم ثم في المعدة، ومن يحبون المخللات والبهارات والأكلات ذات المذاق الخاص، فإن هذه وغيرها لا توجد إلاّ عند الأرمن!

أما التصوير، وكان في فترة الأربعينات أمراً جديداً، فإن المختصين به هم الأرمن: على الأرصفة أولاً، ثم في المحلات الفخمة، خاصة بعد أن بدأت تصل الكاميرات الجيدة، كاميرة كوداك بالذات.

ومن الصدف الجميلة أن المنطقة التي سكنت فيها خلال تلك الفترة، كان من سكانها عائلة أرمنية، يشتغل رب الأسرة في تحميض الصور وبيع آلات التصوير، وقد قامت بيني وبين أولاد

هذه الأسرة الذين كانوا في مثل عمري صداقة ما زلت أذكرها على الرغم من مرور السنين، ولا أدري أين أصبح كل من وليم وخاتشيك اليوم... في عمان.. أم سافرا إلى مكان آخر؟ لكن لا زلت أعتبر تلك الأيام، ومع هذين الصديقين.. وأصدقاء آخرين، من أجمل أيام العمر.

هذه الذكريات تعززت ثم تأكدت أثناء إقامتي في دمشق بدءاً من الستينات، فقد تكونت لي صداقات جديدة ومتنوعة، كان الأرمن جزءاً منها. جاءت بالصدفة، بالحظ الحسن، كما يُقال. وهذا ما دعاني لأن أجعل الشخصية الأرمنية إحدى المفردات الأساسية في بعض الروايات التي كتبتها. كتبت عن سوران في «سيرة مدينة/ عمان في الأربعينات». وكتبت في مدن الملح عن أكوب. وكتبت في أرض السواد عن ميناس وأمه. فعلت ذلك لأن الخارطة العربية، خاصة في بلاد الشام لا تكتمل إلاّ بوجود هذا الطيف من الشخصيات الغنية وذات الدلالة.

وآخر ما أريد أن أقوله عن كيفورك تيمزايان، ذلك الصديق الذي تعرفت عليه في وقت متأخر، منتصف الثمانينات، لكن من خلال العلاقة والاحتكاك والود اكتشفت أنه يمثل أجمل وأغنى الصفات في هذا الشعب: الإخلاص، المحبة، الرغبة الحقيقية في الحياة والحب والغناء والشعر، وأيضاً ذلك العناد في الدفاع عن المضطهدين والمظلومين والحق والحقيقة، لكن أجمل ما يتمتع به، ربما كجميع الأرمن، الذاكرة. لا يريد أن ينسى، ولا يسمح بنسيان ما وقع للأرمن في بداية القرن.

* * *

لقد تعرض الشعب الأرمني في العصر الحديث لظلم لم تتعرض له إلاّ شعوب قليلة في هذا العالم. حصل ذلك نتيجة التعصب وضيق الأفق والمكر الدولي، فالعتاة الهرمون قبل أن يتهاووا لا بد أن يبطشوا بمن هم أضعف منهم، والأدوات التي تستخدم لهذا البطش أدوات غبية، وفي بعض الأحيان مسخّرة. والضمير الدولي الذي يمكن أن يحمي أو يحد من العدوان كان مشغولاً باقتسام الغنائم أو الاستعداد لما هو آت. وهكذا دفع الأرمن ثمناً غالياً قبل الحرب الأولى، لأن الطورانيين قبل سقوطهم يريدون أن يثبتوا لأنفسهم، قبل أن يثبتوا للآخرين، أنهم قادرون على الانتقام وخلق الأمثولة. والذين قاموا بالمجازر كانوا خليطاً من الذين يعاندون التاريخ والواهمين بجني الثمار. فيما الأوروبيون غارقون حتى الرقاب بحسابات الربح والخسارة، فسكتوا أو تواطأوا، وكان الشعب الأرمني هو الثمن.

إن دراسة لتلك الحقبة، بكل تفاصيلها ومراحلها، ضرورية، لتكون درساً تاريخياً، ولأن دراسة من هذا النوع لم تتم في الوقت المناسب، فقد دفع الفلسطينيون ثمناً إضافياً، أو دفعوا فاتورة كان قد تمّ دفعها سابقاً، وهكذا تكررت المأساة مع فارق بسيط في التفاصيل وفي التوقيت. ولذلك فإن دراسة المجزرة الأرمنية درس وعبرة لجميع الشعوب وعلى مدى التاريخ.

أما كيف تعالج هذه المشكلة، ومتى، فإن التاريخ، والذاكرة بشكل خاص، يمكن أن يقدّم الوقائع، لكن يبقى أصحاب الحق والشهود ثم القضاة، وما دام الأرمن هم الذين يملكون الحق والذاكرة، وما دام الشهود كثراً، فإن الأمر متعلق بوجود محكمة

للتاريخ، وهذا ما يجب أن يكون أحد مطالب المرحلة المقبلة.

يمكن للظلم أن يحدث أثراً، وقد يكون كبيراً، لكنه لا يخلق حقاً، ولا يجعل الأمر الواقع قانوناً دائماً. القوة عنصر فرض، والقوي قادر على أن يفرض بعض الحقائق لبعض الوقت، لكن القوة، خاصة النابعة من الظلم، لا تستطيع أن تغيّر الوقائع أو تديم تزويرها. لذلك فإن للظلم جولة وللحق جولات، كما يقال، شريطة أن يبقى من يُطالب، من يذكّر، من لا ينسى حقوقه. كما أن القوي اليوم لا يعني أنه قوي غداً، ومَن فرض الآن، نتيجة اختلاف موازين القوى، لن يستطيع غداً إذا تغيّرت هذه الموازين.

الأمر الهامّ والضروري: الذاكرة أولاً، ثم الاستعداد لانتزاع الحق المسلوب ثانياً. قد يتطلب الأمر عقوداً، وربما قروناً، لكن ضمن حالة من الاستعداد والتكيف مع المتطلبات الجديدة والأسلحة الجديدة. أمّا أن يعاد الحق لمن انتُزِعَ منهم دون مطالبة، دون متابعة، فلن يتم ذلك في ظل «مدنية» متوحشة، أنانية، ظالمة، ولا تعترف إلاّ بالقوة. وأيضاً يجب انتزاع الحق بالقوة إذا لم يُعد سلماً. وهذا التحدي بمقدار ما يواجه الأرمن يواجه العرب وشعوباً أخرى، الأمر الذي يستوجب تركيز الفكر والإرادة والقوة من أجل استعادة الحقوق، إذا استبعدنا رغبة الانتقام. وإلى أن تتحدد الأولويات، وتشحذ الإرادة، وتتراكم القوة، يدفع المظلومون أثماناً إضافية في ظل عالم قاس وموازين مختلة.

تقديم متأخر لكنه ضروري(*)

شرق المتوسط في طبعة جديدة

قد يكون زائداً، وربما متأخراً، كتابة تقديم لرواية في طبعتها الثانية عشرة، وبعد مرور ربع قرن على صدورها الأول!

لكن لهذه الرواية بعض المبرّرات التي يجدر ذكرها، لأنها تضيء جوانب يحسن النظر إليها رغم مرور الزمن.

كتبت «شرق المتوسط» عام 1972، وقبل أن تُنشر لي أية رواية سابقة. ولما كنت غير متأكد، بالمقدار الكافي، أن تصبح الكلمة الروائية وحدها طريقتي في التواصل مع الآخرين، نظراً لأن «الموال» السياسي كان لا يزال يراودني في ذلك الحين، ولأنَّ جرح حزيران كان ساخناً، وكان يُفترض أن يكون الرد على الهزيمة عملاً سياسياً مباشراً، وبالتالي اعتبرت الكلمة الروائية هدنة، يعود بعدها كل إنسان إلى الموقع الذي يعتبره أكثر ملاءمة له، إضافة إلى جهلي، أو عدم درايتي الكافية، برد الفعل الذي قد ينجم عن كتابة رواية تتناول أحد أبرز المحرمات: السجن السياسي، علاوة على التوجس الذي يُراود من يدخل عالماً

(*) مقدمة الطبعة الثانية عشرة لرواية «شرق المتوسط» التي صدرت عام 1999.

جديداً، وممتعاً، يجهل مسالكه، وأخيراً احتمال المنع الذي يمكن أن يواجه كتاباً وكاتباً في بدايته الأولى. .

لهذه الأسباب كنت رقيباً على نفسي أثناء كتابة «شرق المتوسط»، أي لم أقل كل ما يجب أن يُقال حول عالم السجن السياسي، وما يتعرّض له السجين من قسوة ومهانة في الزنازين الممتدة على كامل حوض المتوسط الجنوبي والشرقي، والتي تتزايد وتتسع سنة بعد أخرى، مما جعل الرواية توحي ولا تحكي، تشير ولا تتكلم.

ليس هذا كل شيء، فالرواية حين صدرت، قُوبلت بموقفين يكادان يكونان متعارضين، موقف القارئ الذي يريد أن يعرف أدق التفاصيل عن عالم السجن السياسي، وموقف السلطات التي رأت مجرد الاقتراب من المحرمات، وعلى رأسها السجن السياسي، تعدياً على وجودها وهيبتها، وتالياً فضحاً لممارساتها.

ولأنَّ عدداً كبيراً ممن يقرأون له صلة بالسجن السياسي، تجربة ومعرفة، أو اقتراباً، فقد اعتبر أن ما قِيلَ في هذه الرواية غير كافٍ، لأنَّ واقع الحال أدهى وأمرّ مما كتب، وبالتالي كان من الواجب كشف الغطاء كاملاً عمّا يحصل في السراديب، وفي العتمة، إذا أردنا فضح السجن السياسي ومقاومته، تمهيداً لإلغائه.

أمّا السلطات العربية، أو مَن يقرأ لها، فاعتبرت الخوض في مثل هذه الموضوعات عملاً إذاً يجب الوقوف في وجهه تمهيداً لإسكاته. ونظراً للتجربة المكتسبة لهذه السلطات، علاوة على ما يصدّر إليها من «خبرة» وأساليب وأدوات، فقد كانت بداية

المقاومة الادعاء أن الأمر لا يعنيها، وإنّما يعني الدول الأخرى، خاصة وأن الرواية جاءت بصيغة التعميم، أي أن شرق المتوسط، مع أنه لا يسمّي مكاناً بذاته لكنه يعني كل دولة تحديداً. ولذلك، وحين كان يجري الحديث عن «شرق المتوسط» كانت كل دولة تنظر إلى الأخرى باعتبارها المعنية، أمّا هي فبريئة مما يُقال، مع أن العثور على «شرق المتوسط» الرواية، في بعض الحالات، وفي أكثر الأماكن، كان دليلاً جرمياً، وتالياً قرينة تُدين مَن يعثر عليها لديه!

أكثر من ذلك، كانت هناك محاولات عديدة للتعامل مع هذه الرواية وتحويلها إلى شريط سينمائي، لكن بعد أن تقطع المحاولة شوطاً تتوقف، لأنَّ لا أحد يريد أن يعترف بوجود هذه المشكلة لديه. وعلى الرغم من أن بعض محاولات نقل الرواية إلى السينما اتسم بالمكر، لإبعاد الشبهة، كأن يُقترح تمويه أو تغيير لهجة الحوار، بحيث تظهر مختلفة بمقدار عن اللهجة السائدة في ذلك البلد، أو كأن يتم اختيار تضاريس جغرافية مغايرة، لتشي بأن البلد المقصود ليس ذاك الذي يجري فيه التصوير، إلاّ أن المحاولات كلها انتهت إلى الرفض، وكأنّ كل بلد في شرق المتوسط يقول في نفسه: من أكبر الأخطاء أن يأتي الإنسان بالدب إلى كرمه!

وهكذا ظلّت «شرق المتوسط» تطبع وتقرأ عند تخوم اللون الأصفر، أي ليست رواية ممنوعة إلاّ في عدد من بلدان شرق المتوسط، وليست مسموحة إلاّ بمقدار في أغلب البلدان الأخرى، لأنَّ التجربة أثبتت أن الكتب حين تُمنع تصبح أكثر

رواجاً، وبالتالي يُقبل على قراءتها الكثيرون، أمّا السماح بالكتاب ضمن حدود وقيود، فيجعله موجوداً وغير موجود في آن واحد، مع فرض الحرم لكي يبقى الكتاب هكذا، أي عدم التعامل معه بأساليب وأشكال يتيح له أن يصبح مادة للدراسة، أو لأن يتحول إلى صيغ جديدة لكي يصل إلى جمهور أوسع. وهكذا ظلّت «شرق المتوسط» تواصل رحلتها الخاصة، وقد استطاعت أن تفجّر اللون الأصفر، وتجعله يضيء الكثير مما حوله، وجعلت الكثيرين يقبلون على هذا اللون من الأدب.

لقد كان لـ «شرق المتوسط»، مع روايات أخرى، شرف التأسيس لما سُمّي فيما بعد: أدب السجون. وأصبح هذا الميدان واحداً من الميادين الأساسية للرواية العربية، كتابة وموضع إقبال واهتمام القُراء. كما انتبه الكثيرون في الوطن وخارجه، خاصة بعد أن ترجم عدد من هذه الروايات إلى لغات عدة، إلى ظاهرة السجن السياسي، ومحاولة فضح الانتهاكات التي يعاني منها جميع الناس وعلى امتداد الأرض العربية.

إنَّ فضح إحدى الظواهر السلبية يشكّل البداية لمواجهتها، تمهيداً للتخلّص منها، ويأخذ الأمر شكل صراع، وهذا الصراع ربما يطول، وقد يتعرّج. ويبدو أننا اليوم في إحدى مراحل الصراع الأكثر قسوة، وفي أحد المنعرجات الأشد خطورة.

إذ على الرغم من تزايد الكتابات الروائية وغيرها، المطالبة بالديمقراطية، فإنَّ القمع ذاته الذي تمارسه السلطات زاد عما قبل، وأخذ أشكالاً أشد قسوة وتمويهاً، لأنَّ الفئات العربية الحاكمة تزايد خوفها، وأصبحت أكثر ضيقاً بالمعارضة، وبالتالي

أكثر لجوءاً إلى القمع، وأصبح السجن السياسي الوسيلة لحماية وجودها واستمرارها. ولأنَّ أفق العمل السياسي، بمعنى التعدّد والاختلاف، ضاق مقارنة بفترات سابقة، كما أن الغرب تحديداً زاد في دعم الفئات الحاكمة وطور أساليب عملها، وأمدَّها بكل الوسائل الجديدة للقمع. وهكذا أصبحنا الآن أمام ظاهرة جديدة وخطيرة: العنف.

إنَّ ظاهرة العنف التي تنتشر بشكل متزايد في بلدان شرق المتوسط وجنوبه نتيجة طبيعية لغياب الحرية، ولضيق الحاكم العربي بأية معارضة، ولعدم احتماله أن تكون هناك إمكانية للتعدّد والاختلاف، لقد أدَّى ذلك إلى تقليص أو إلغاء العمل السياسي بمعناه الحقيقي والعصري، أي لا اعتراف بالآخر، وبالتالي لا إقرار ولا تسامح مع الرأي المختلف. الأمر الذي أدى إلى غياب الأحزاب، وتراجع المشاركة الشعبية، وإلى انعدام الرقابة أو المحاسبة. كما أن الصحافة الحرَّة والمستقلة فقدت الجزء الأكبر من دورها، وكذلك العمل النقابي ومؤسساته، إذ أصبحا مجرد أشكال هزلية مهمتها تأييد السلطة ورفع الشعارات.

في مواجهة انسداد آفاق العمل السياسي الشرعي، برز العنف كمحاولة لاستعادة الحقوق، وشق طريق جديد، فدخلت المنطقة في حالة من الصدام الدموي، والعنف المتبادل، مما سبب نزيفاً سوف يؤدي إلى المزيد من التآكل والضعف والريبة المتبادلة.

إنَّ مقاومة العنف السائد حالياً لا تكون إلاّ بالاعتراف المتبادل وبالحرية. فالإقرار بوجود الآخر، وحقّه في التعبير والمشاركة، بداية للحوار. أمّا الحرية، وصيغتها العملية هي

الديمقراطية، فمن شأنها أن تكسر حالة الاستعصاء القائمة الآن بين الناس والأنظمة الحاكمة، لأنَّ الديمقراطية ليست مجرد كلمة أو شعار، وإنّما هي صيغ عملية تحددها طبيعة المرحلة، وهي ممارسة يومية ضمن قواعد وعلاقات يلتزم بها طرفا اللعبة الديمقراطية.

الديمقراطية المطلوبة، والتي يجب أن تسود في المرحلة الراهنة، تعني حرية التعبير والتمثيل والمشاركة في اتخاذ القرار، أي تعترف بالتعدّد وإمكانية الاختلاف وأيضاً تبادل السلطة. كما تعني الحق في تكوين الأحزاب والجمعيات والنقابات، وحرية المعتقد والسفر والمراسلة. هذه الحقوق التي يُطالب بها تستند إلى شرعة حقوق الإنسان، كما يجب أن ينصّ عليها في القوانين المعمول بها في أي بلد، ولا بدَّ أن تخضع للرقابة الفعلية التي يمارسها المجتمع المدني، من خلال مؤسساته. وفي حال الاختلاف أو التجاوز هناك القضاء المستقل الذي يوكل إليه تطبيق القانون وتفسيره، والذي يجب أن يخضع له طرفا العلاقة، وأن يحترما أحكامه، وفي حال عدم كفاية هذه القوانين، ووجود الرغبة بتغييرها أو تعديلها، فيجب أن يتم ذلك بإرادة الناس، ومن خلال تعبيرهم الواضح والصريح، لأن هذه القوانين سوف تُطبّق عليهم.

في حال غياب هذه الحقوق، أو عدم الاعتراف بها من الذين يحكمون، أو في حال تجاوزها، فإنَّ العقد الاجتماعي بين الحاكم والمحكوم يختل، وقد يصبح لاغياً، وبالتالي يصبح الطريق المفتوح أمام المضطهد، المحروم من الحقوق، هو

العنف، كوسيلة لتعديل الصيغة المختلة، وهذا ما جعل السجن السياسي «يزدهر» في هذه المجتمعات، وهذا ما جعل لاحقاً وسيلة التعبير الأساسية، وربما الوحيدة للوصول إلى الحقوق لمن حُرموا منها: العنف. أما نتائج هذا العنف فتنعكس على المجتمع كله، لأنَّه في حال غياب الاعتراف المتبادل، وفي حال لجوء السلطة إلى إلغاء الآخر، فإنَّ رد الفعل يكون موازياً للفعل، ومن ذات الطبيعة. وهكذا يدخل المجتمع كله في نفق مظلم، يؤدِّي إلى الخوف والشلل والتآكل والنفاق، وتصبح لغة العنف هي اللغة السائدة، أو ربما وسيلة الحوار الوحيدة.

لا بدَّ لكل مجتمع من رؤية تاريخية، والرؤية التاريخية تقتضي أن يؤخذ بعين الاعتبار واقع التطوّر ومهمات المرحلة، كما يجب أن يكون المستقبل حاضراً في كل خطوة، لأنَّ قوة النظام، أي نظام، تعتمد على رضى الناس ومشاركتهم. والرضى والمشاركة يتطلبان صيغاً للتعايش والتفاعل والانسجام والتعاون، الآن، وفي المستقبل، ضمن اتفاق أو توافق تفرضه شروط المرحلة والمكان. أمَّا السير باتجاه معاكس، اعتماداً على القوة والإملاء، وباستغلال الموقع أو اللحظة الحالية وحدها، فإنَّ من شأن ذلك أن يلغي المستقبل ويعقّده، حتى بالنسبة إلى مَن يملك القوة الآن.

ولا تقل عن هذا الخطر محاولة حرق المراحل التاريخية أو تجاوزها، من خلال التوهم بتوفر شروط الانتقال إلى مرحلة جديدة، اعتماداً على القوة، وبإلغاء الآخر.

إن أيّاً من هذين الموقفين يخلق المناخ لتوالد الاضطراب ثم

العنف، وهذا ما يفسِّر الكثير من الأخطاء التي حصلت في عدة أماكن، وفي عدة مراحل، كما يفسِّر القمع، ثم العنف الذي يقابله.

«شرق المتوسط» استندت إلى نقطة أساسية هي: شرعة حقوق الإنسان، هذه الوثيقة التي مضى على إقرارها ومهرها بالتواقيع والمصادقات ما يزيد على خمسين سنة، ومع ذلك فإنها أكثر الوثائق التي تعرَّضت للتحدِّي والعبث والمخالفة، الأمر الذي يجعل الإنسان يتساءل: هل تمَّ إقرار هذه الوثيقة لكي تتفنَّن كل دولة بمخالفتها؟ أو هل أن هذه الشرعة غير قابلة للتحقيق، خاصة في بلدان العالم الثالث، وتحديداً في بلدان شرق المتوسط، وبالتالي لا بدَّ من تجاوزها حكماً؟

انطلاقاً من هذه النقطة، ولأنَّ الفنَّانين كالأطفال، يحسّون ويفكرون ويحلمون، فكثيراً ما صدقوا الكلمات التي يسمعونها أو يقرأونها، كما أنهم يرون الأشياء على حقيقتها، حتى لو كانت عارية، ولذلك لا يتردّدون في أن يقولوا للآخرين كل شيء، بما فيها عري الملك إن رأوه عارياً فعلاً!

«شرق المتوسط» صدقت، أو حاولت أن تصدق، شرعة حقوق الإنسان، وقالت إن تلك الوثيقة التي حملت هذا الكم الهائل من التواقيع، يجب أن تتجسّد على أرض الواقع، ومَن يخالفها يكون خارجاً على القانون، ولا بدَّ من فضحه، كما فعل الطفل مع الملك.

بدأت الرحلة اعتماداً على هذه القناعة، فكان السجن السياسي، وكانت فجيعة الاكتشاف، ثم قسوة التجربة.

وفي محاولة لخداع النفس، أو تحدِّي الاكتشاف، كان الحلم والحلم دائماً هو مظلة للأيام التي ستأتي. وهكذا بدأت رحلة ضياع جديدة في الأمكنة البعيدة، إلى أن جاءت صدمة الواقع، لتقول بصوت عالٍ: الآخر، البعيد، إذا تيقظ ضميره، وعرف الحقيقة يمكنه أن يكون عاملاً مساعداً، لكنه لا يمكن أن يكون بديلاً، لأنه لا يحك الجلد إلاَّ الظفر، وهكذا كانت العودة، عودة المواجهة ثم الغياب، لكن الضوء الذي اشتعل لا يمكن أن ينطفىء، وبدل نجمة واحدة انفجرت نجوم كثيرة.

وإذا كانت «شرق المتوسط» لم تقل كل ما يجب، للأسباب التي ذكرت في البداية، ولأنَّ السجن السياسي لم يوف حقه، فقد كانت الضرورة تقتضي العودة إلى هذا العالم الكئيب والقاسي، فكانت رواية ثانية، هي «الآن.. هنا» أو «شرق المتوسط مرة أخرى». ومع ذلك لا يزال الموضوع بحاجة إلى مساهمات الكثيرين، لأن عار السجن السياسي أكبر عار عربي معاصر، وقد يفوق الهزائم العسكرية من بعض الجوانب لأنه لا يمكن أن يواجه الهزيمة العسكرية، وحتى الهزيمة السياسية، إلاَّ مواطن حر، يعرف معنى الوطن، ويعرف كيف يدافع عنه. وما دام هناك سجن سياسي فسيبقى المواطن مقيَّداً، وفي بعض الأحيان غير معني، لأنَّ الحرية والوطن شيء واحد.

الأمر الأخير الذي تجدر الإشارة إليه في هذا التقديم، أن الأشياء في أزمنة سابقة كانت أكثر وضوحاً، ويمكن التمييز بينها دون عناء. أمَّا اليوم فقد اختلطت الأزمنة والألوان إلى درجة يصعب معها التمييز.

وما نراه اليوم يتجاوز كل حد، ويفوق أي تصوّر أو وصف، لأنَّ اختلاط المقاييس ـ الألوان لا تقتصر على شرق المتوسط، إذ أصبحت سمة عالمية بعد أن رفع شعار النظام الدولي الجديد، بزعامة الولايات المتحدة. فالقاموس الأمريكي هو الذي يعطي للتصرفات والأحداث والأشخاص والمواقف الصفات التي يجب أن تكونها. فالنضال المشروع ضد الظلم والقهر، سواء أكان ضد نظام أو حاكم، يأخذ أكثر من إسم وأكثر من صفة، تبعاً لمدى الفائدة أو الضرر الذي يعود على الولايات المتحدة ومصالحها، ولذلك اختلطت المفاهيم أكثر من السابق، وأصبحت للكلمات معانٍ متعددة. ووضع مثل هذا، إذ استمر فترة إضافية، يمكن أن يدمّر العالم، ويخلق إشكالات غير قابلة للحل.

إنَّنا اليوم في مواجهة حالة مركبة، في مواجهة خصمين، الأول محلّي والثاني من وراء البحار، وهناك تحالفات من أنواع متعددة يُراد لها أن تحكم سيطرتها، لضمان مصالح الطرف الأقوى، لكن القوة على المستويين المحلي والعالمي لا يمكن أن تدوم طويلاً، أو أن تغيِّر في مسار التطور التاريخي، الأمر الذي يستوجب أن يكون العقل والمستقبل من جملة المقاييس والاعتبارات التي يجب التفكير فيها قبل فوات الأوان.

يحدّثنا التاريخ عن أنظمة وامبراطوريات لم يكن لقوتها حدود، لكن التاريخ ذاته يقول لنا كيف انهارت وتفكّكت، وكم دفعت ثمناً غالياً وهي تبارح مواقعها، نتيجة عدم أخذ المستقبل بعين الاعتبار.

يجب أن يقف العقلاء، الذين يشعرون بالمسؤولية، وأولئك

الذين يفكّرون بالمستقبل، ضد التزييف والمخادعة والفجيعة، ولا بدّ أن يكون الإدراك حاسماً أن القوة لا تحلّ مشكلة، يمكن أن تؤجلها، لكن لا يمكن أن تلغيها.

«شرق المتوسط» حين كتبت عام 1972، كانت تواجه خصماً محلياً، أمّا بعد ربع قرن، فإنَّ ما يواجه الناس على أحواض كل البحار، عدو يتصوّر أن القوة، والقوة وحدها، يمكن أن تحل جميع المشاكل، وعلى الناس في كل مكان أن يتحولوا إلى عبيد مرة أخرى، أن يطيعوا ويمتثلوا لكل ما يُراد أن يفرض عليهم.

بداية التصدي لأزمة الدمار الكلي، على المستويين المحلي والعالمي، أن نخلق المواطن الحر، والشعب المرتبط بالوطن، لأنّ في حال وجودهما يمكن أن تولد الثقة ويتجدد التعاون، كما ينبثق الأمل أن يكون الغد أفضل من اليوم، والبداية.. البداية أن تكون للكلمات معانيها.

الرسالة الصغيرة التي أرادتها «شرق المتوسط» أن يكون على هذه الأرض شعب حر، لأنَّ في حال وجود الحرية يمكن أن ينام الحاكم والمحكوم ملء الجفون. أمّا إذا كان الحاكم وحده «حراً»، فإن دولاب الزمن لا يتوقف عن الدوران، وقد يجد نفسه مَن افترض أنه مالك القوة والحرية أكثر الناس ضعفاً وعبودية، ولن يفيد الندم إن جاء متأخراً.

هل لا تزال «شرق المتوسط» صالحة وقادرة، بعد ربع قرن، على محاورة العقول والضمائر، هنا.. والآن؟

إنّه سؤال التحدّي.

هذه الرواية(*)

طوال قرون متواصلة غفت الصحراء العربية، وران عليها صمت ثقيل. وحتى لو جاء ذكرها يكون صدى لمعلقات شعراء الجاهلية، ولنفرٍ قليل من الشعراء الذين جاؤوا بعدهم. وما عدا ذلك فهي غائبة، منسية، نظراً للسكون الذي يملأ أرجاءها. حتى القوافل التي كانت أجراس جمالها تتردد بقوة في الأزمنة القديمة، حاملة التوابل والحرير من مكان إلى آخر في هذا العالم، عبر الصحراء، توقفت رحلات تلك القوافل بعد أن تغيّرت الطُرق، أو تباعدت الرحلات، بحيث لم تعد تُسمع الأصوات إلاّ نادراً!

ظلت الأمور كذلك إلى مطلع القرن العشرين، إذ ما كادت الحرب العالمية الأولى تضع أوزارها، ويتقاسم المنتصرون تركة الامبراطورية العثمانية، حتى أصبحت الصحراء العربية هدفاً وقبلة لأنظار الكثيرين، لكن هذه المرة ليس باعتبارها طريقاً للقوافل، وإنما لكونها مخزناً لأهم ثروة معاصرة: النفط. وهكذا دخلت الصحراء في عصر جديد، وهذا العصر ما يزال مستمراً حتى الآن.

(*) مقدمة لطبعة دار الهلال، الجزء الأول من رواية «مدن الملح»، العام 1998.

الصحراء والنفط. . . كل منهما يشكّل مادة لرواية تروي العصر الذي نعيش فيه، فكيف إذا اجتمع الأمران معاً؟

تولدت لديّ قناعة منذ وقت مبكر أن هذين الموضوعين جديران بالاهتمام، ويشكّلان تحدياً كبيراً على الرواية العربية أن تواجهه. فالصحراء تغطي معظم الأرض العربية، وعلى الرغم من ذلك لا تزال مجهولة أو بعيدة بالنسبة إلى الكثيرين. أما النفط الذي كان أحد أهم الأسباب في إعادة رسم الخارطة السياسية ـ الجغرافية للمنطقة، فقد لعب دوراً هاماً في الحياة العربية منذ اكتشافه وحتى أيامنا الراهنة، وربما تكون الأيام التي نعيشها الآن أقسى وأصعب من مراحل سابقة. وبالتالي فإن النفط أثّر ولا يزال يؤثر في واقع ومستقبل المنطقة، وفي نظرة وموقف الآخر نحوها. كما يهيئ النفط إمكانية لنهوض المنطقة، كما يعرضها، في الوقت نفسه، لمصاعب وتحديات أكبر من السابق.

في مواجهة وضعٍ مثل هذا كان لا بدّ للرواية أن تتصدى، أن «تقرأ» المسار والاحتمالات والنتائج التي تترتب على وجود هذه الثروة، وكيفية استخدامها، وبالتالي تأثيرها على واقع الحياة العربية المعاصرة، ومستقبلها أيضاً.

صحيح أن النفط مادة محايدة في الطبيعة، كما هو حال مواد أخرى كثيرة، لكن طريقة استخدام هذه المادة تحدد ما إذا كانت عنصراً إيجابياً، ووسيلة للتقدم والازدهار أم العكس. لأن مثل هذه المادة، وخلافاً لعدد من المواد في الطبيعة، ناضبة وغير قابلة للتجدد، وبالتالي يشكّل وجودها وطريقة استخدامها فرصة

لا تتكرر للبلدان التي توجد فيها، خاصة وأن الخيرات الموجودة لدى بلد من البلدان بمقدار ما يمكن أن تساعد في نهضته، يمكن أن تكون سبباً للبلاء الذي قد يلحق به، من قبل الأقوياء والطامعين.

اعتماداً على هذه الرؤية، وبعد أن تمّ استكمال تحضير المادة التاريخية، كان لا بدّ من المغامرة، ومواجهة تحدي الصحراء والنفط معاً، فكانت النتيجة هذه الرواية.

«مدن الملح» رواية تحكي التحول الكبير بسبب اكتشاف النفط في الجزيرة العربية، وما حواليها، وما ترتب نتيجة ذلك من قيام مدن الحديد والإسمنت والزجاج، وتغيّر الأوضاع والعلاقات، وامتلاء الصحراء بضجيج الآلات، ليبدأ منذ ذلك الوقت، وفي هذه الصحراء، عصر جديد، مليء بكل الاحتمالات، السلبية والإيجابية.

إن مهمة الرواية، أية رواية، رصد التحول الذي يأتي نتيجة حدث كبير، وقراءة انعكاسات هذا الحدث على البشر، سواء في المركز أو في المحيط. هذه هي مهمة الرواية بالدرجة الأولى، لا أن تعطي، بشكل مباشر، حكم قيمة، أو أن تنشغل بالتنظير لما حدث، إن نتائج مثل هذه تأتي فيما بعد، ومن خارج الرواية.

«مدن الملح» وهي تتابع التغيّر الكبير والعاصف الذي طاول الصحراء وبشرها، حاولت أن ترصد بكثير من التأني، وبكمٍّ وافر من التفاصيل، هذه التحولات، وأن تشهد تأثيرها على الناس،

ليدرك مَن يطلع عليها كيف كانت الحياة قبل النفط، ثم ليتابع هذا التأثير في المراحل اللاحقة.

قد يتراءى لبعض قُراء الرواية إيقاعها البطيء في بعض المراحل، وقد تبدو التفاصيل كثيرة، لكن ما يفسر، بل ما يبرّر ذلك، أن طبيعة الحياة قبل النفط كانت تتسم بإيقاع يختلف عما بعده، ولأن هذه الرواية تشكّل أول إطلالة على الصحراء، الأمر الذي يستدعي الإلمام بهذه البيئة، ومعرفة طبيعة العلاقات المسيطرة. يُضاف إلى ذلك أن صدمة النفط كانت من القوة والتأثير إلى درجة قلبت الحياة، ومن ثم المقاييس، ليس في بلدان النفط وحدها، وإنما على مستوى المنطقة كلها، وأوجدت صيغاً وأنماطاً من العلاقات والفكر والسلوك تتبدى سلبياتها واضحة في القيم «الجديدة»، والمظاهر التي طاولت كل مناحي الحياة، وجعلت المنطقة كلها عرضة لأخطر الاحتمالات، إذا لم يبادر العقل إلى التحكم بمقدراتها، إذا لم يتحمل أصحاب القرار المسؤولية الكاملة في التصدي لمواجهة هذه الأخطاء، حفاظاً على مستقبلهم وعلى مستقبل الأجيال القادمة.

لقد كانت الثروات التي وُجدت في عدد من البلدان سبباً للازدهار والاستقرار لشعوبها، كما كانت الأساس في انتقالها من التخلف أو من العوز، إلى إقامة بنية تحتية تمكّنها من مواجهة أعباء المستقبل، فيما لو نضب مصدر الثروة الأساسي. وهنا لنا أن نتساءل: ماذا لو نضب النفط في المنطقة العربية، وهو لا بدَّ ناضب خلال فترة لن تزيد على نصف قرن؟ ما هو المصير الذي ينتظر الأجيال القادمة، خاصة بعد أن تبدد القسم الأكبر من ثروة

النفط، والماء أيضاً، على مشتريات السلاح وتشييد المجتمع الاستهلاكي وزيادة الاعتماد على الخارج في معظم ما تحتاج إليه بلدان النفط، بما فيها الغذاء؟

في مواجهة مثل هذه الأسئلة الكبيرة تجد الرواية نفسها ومادتها، لا لتقدم الوعظ، أو الفكر الأيديولوجي، وإنما لتعرض الحياة، ولتفسح المجال أمام البشر كي يقولوا ما رأوا، لتكون في النهاية شهادة على المرحلة التاريخية التي قدّر لهم أن يعيشوا خلالها.

هذا ما أرادت أن تقوله «مدن الملح».

وماذا بعد؟

إذا كانت «مدن الملح» قد بدأت بالصدور تباعاً منذ عام 1984 من بيروت، فقد كنت أشعر أن صدورها في مصر، وبالتالي وصولها إلى أكبر عدد من القُرّاء، هو الصدور الحقيقي. وحين جاء اقتراح الأستاذ مصطفى نبيل أن تصدر في القاهرة، وضمن سلسلة روايات الهلال، فقد شعرت بالغبطة والاعتزاز، وجعلني ألبي هذه الرغبة دون تردد، خاصة وأن الكثيرين، وأنا واحد منهم، تعلموا من روايات الهلال الكثير، ويسعدني اليوم أن أكون من الكُتّاب الذين تنشر لهم هذه السلسلة.

وآمل أن تتاح لمدن الملح، بأجزائها الخمسة، الفرصة لأن تكتمل، عبر الشهور، في إطار روايات الهلال.

عودة إلى عمّان

(رأس العين)

في أقصى غرب المدينة، عند تلاقي الأودية، كان يتضافر عنصران لخلق الحياة في عمان: الأول: ينابيع المياه التي تغذي المدينة، وما يفيض من تلك المياه يشكّل نهراً يسقي البساتين، ثم يواصل طريقه ليلتقي بنهر الزرقاء، أحد فروع نهر الأردن.

وعنصر الحياة الثاني في ذلك المكان: السوق الشعبي، الذي ينعقد هناك طوال أيام الأسبوع، لكنه يبلغ ذروته يوم الخميس، إذ تصل الرعايا من أمكنة بعيدة، وتجري فيه عمليات البيع والتبادل، خاصة الأغنام والخيل والجمال، وينقل إليه المسافرون، الذين وصلوا حديثاً، أخبار الأمكنة الأخرى، مع الرسائل والهدايا.

كان هذان العنصران يمنحان عمان، في هذا الموقع بالتحديد، حيوية وتميّزاً، وكان يستقطب الكثيرين. فمجرى الماء بالخضرة والجمال والرطوبة يقصده المتنزهون ومحبو الرياضة، الكبار والصغار، النساء والرجال، وكانت تجرى في هذا المكان المباريات الرياضية والسباحة وألعاب الفروسية.

لكن بتوسع المدينة وتزايد سكانها، اتجه الناس غرباً، متسلقين سفوح الجبال، ليبدأ من هناك الامتداد الجديد للمدينة، كما أن مجرى الماء أخذ يتقلص، لأن المياه الزائدة فيما سبق، أصبحت ضرورية الآن لاستعمال البشر. أما السوق الشعبي فقد تراجع وابتعد. ولم تمر بضع سنين إلاً وبدأ يتشكّل ما يمكن اعتباره، مجازاً، مدينتان: شرق المدينة وغربها. و «رأس العين» المكان الذي يشكّل نقطة الالتقاء والتفاعل والتبادل، كما أصبح مكان الفصل، أو بمثابة الحد بين شرق المدينة وغربها، وتبعاً لذلك أخذ هذا المكان يذوي ويتراجع، وأصبح مجرد منطقة عبور بعد أن كان مكان اللقاء.

الكثيرون الذين يتذكرون هذا المكان من قبل، كيف كان، ثم يرونه كيف أصبح بعد أن تمّ هجره، يشعرون بالحزن وبغير قليل من الخوف. الحزن للجمال الذي ميّز ذلك المكان قديماً، ثم كيف ذبل وأصبح مجرد ذكرى. والخوف أن تصبح المدينة مدينتين، واحدة للأغنياء، غرب المدينة، وأخرى للفقراء في شرق المدينة، و«رأس العين» لم يعد مكاناً للقاء، سواء لأبناء المدينة أو للذين يأتون إلى عمان من البلدان المجاورة.

إن مدن الشرق الأوسط خلال الخمسين سنة الأخيرة، وخلافاً لمدن كثيرة في العالم، تعرضت لصدمة كبيرة، إذ لم تستطع أن تحافظ على طابعها، أو أن تنمو بوتيرة متوازنة، لتصبح بيئات نشيطة للتفاعل والاستيعاب، بحيث يتولّد للمدينة شخصية مميّزة ذات ملامح خاصة، أو أن تكتسب قدرة تمكّنها من صهر المقيمين فيها أو الآتين إليها. ولعل أحد أهم الأسباب لفقدان

هذه العناصر، أو ضعفها، أن نقاط التلاقي بدل أن تكون همزة الوصل أو الجسر، أصبحت نقاط فصل وعزل، وأصبحت أجزاء المدينة تنمو وتتكون ضمن بيئاتها المغلقة والمعزولة. كما أصبح داخل المدينة الواحدة مجموعة مدن، من حيث الثقافة والنظرة والمزاج، ومن حيث السلوك أيضاً. وأخذت الفروق تكبر وتتسع، لأن مفهوم المركز، بمعنى اللقاء والتفاعل، وليس بمعنى التبادل السلعي فقط، لم يعد موجوداً، أو لم يعد كفوءاً، وإذا وجد فإنه ليس عاماً وفعّالاً، أي ليس للجميع بالمقدار نفسه.

يقول أحد الكُتّاب، إن الجسور، عبر التاريخ، تعتبر أهم إنجاز استطاع الإنسان أن يحقّقه، لأن الجسور خلقت إمكانية الانتقال والتفاعل ومعرفة الآخر وتقريب المسافات، كما أنها رمز للتواصل، وتمتلك صفة التحدي للعوامل التي تحدّ أو تباعد بين الناس.

بعد غياب طويل عن عمان، وبعد أن كان «رأس العين» صورة مضيئة في الذاكرة، ومكاناً للقاء البشر والجمال والعطاء، اكتشفتُ أن المكان بتلك الصورة الزاهية انتهى، فقد أصبح أجرد موحشاً، وكانت ضفتا المدينة، الشرقية والغربية، كل واحدة تنمو بمعزل عن الأخرى، وتكاد تكون مدينة مختلفة.

ظل هذا الشعور الحزين يرافقني في زياراتي الأخيرة لعمّان، إلى أن وصلتها في آذار 1997 لإلقاء محاضرة عن مدينة عمّان، كيف كانت قبل خمسين عاماً، ولفرط دهشتي وفرحي في آن واحد، أن يكون مكان المحاضرة في «رأس العين»، بعد أن بدأ يتحول المكان إلى جسر بين شرق المدينة وغربها، من خلال

المنشآت الثقافية بشكل خاص التي أقيمت في هذا المكان.

مشروع الجسر الثقافي بين جزئي المدينة لا يزال في مرحلته الأولى، ففيه قاعة المدينة، النواة لمجمع ثقافي سيضم في مراحل لاحقة المكتبة العامة للمدينة، ومسرحها الرئيسي، ومجموعة منشآت تكون بمثابة الرئة الثقافية الأكبر والأهم في عمّان.

إنَّ الأمكنة التي تمتلك خصائص مميّزة لا تموت. قد تغيب لبعض الوقت، قد يتراجع دورها لفترة من الزمن، لكنها قادرة على النهوض من جديد، خاصة إذا استطاع الإنسان محاورة الأمكنة التي يحبها، واختار لها الصيغة أو الدور الذي يمكن أن تلعبه في حياة الناس.

«رأس العين» كان مكاناً جميلاً في عمّان لوقت طويل، ويمكن أن يكون كذلك مرة أخرى؛ كان مكان اللقاء والتفاعل، وكانت عواطف ناس المدينة التي يعيشون فيها، وأفكارهم، تتكون هناك، والأمل أن يحصل ذلك مرة أخرى.

المدن بين الواقع والحلم(*)

حين شرعت بكتابة «سيرة مدينة»، كنت أفي وعداً قطعته على نفسي أن أكتب عن المدينة التي رأيت فيها النور، والتي قضيت فيها طفولتي وصباي وأول شبابي. أما لماذا قطعت ذلك الوعد ولمن، فلأني حين غادرت تلك المدينة، غبت عنها ما يزيد على خمس وثلاثين سنة، ولما عدت إليها من جديد اكتشفت فيها مدينة مختلفة، لذا أردت أن أتذكر، مع ناس تلك الفترة، المدينة التي كانت، والتي عرفتها، كي تقارن بالمدينة القائمة الآن، وكي يستطاع من خلال المقابلة بين الصورتين اكتشاف ما يفعله الزمن، وماذا يعني توالي الأيام، وكيف يتغيّر البشر والأماكن بتقدم العمر.

هذا أولاً، وثانياً، وأنا أكتب، وأستعيد هذا المقدار الكبير من التفاصيل، كنت أكتب لنفسي، ولمجموعة من الأصدقاء، إذ أردت أن أتذكر معهم الحوادث والوجوه التي عرفناها معاً، وكانت تعني لنا، ربما وحدنا، شيئاً، وقد لا تعني للآخرين أكثر

(*) شهادة قُدّمت إلى مدرسة الترجمة ـ طليطلة، في شهر تموز من العام 2000.

من مجرد أسماء ووقائع صغيرة، وهذه الأسماء والوقائع لا تصمد في الذاكرة، ولا يتوقف عندها الكثيرون.

معنى الملاحظتين السابقتين: أنني كنت أبوح، أكتب لنفسي، وحين أملّ أبعث برسائل إلى الأصدقاء، لكن ما إن دهمتني اللحظات الصعبة، وحين اقتربت الظلمة، فقد أصبحت مثل أي طفل صغير يخاف الوحدة ويخشى الظلام، أخذت أغني انتظاراً لوصول الآخرين، فلما وصلوا، وأخذوا يسمعون ويشاهدون، اكتشف الصغير أن ما يفعله يعني الآخرين أيضاً، واكتشف أن صوته لا يشجيه وحده، بل ويطرب الذين يسمعون، وهكذا تواصلت اللعبة إلى أن اكتملت.. بهذه الطريقة بدأت «سيرة مدينة» وهكذا انتهت!

أما حين اختارت اللجنة الأوروبية للثقافة «سيرة مدينة» كي تترجم إلى مجموعة من اللغات الأوروبية، وطلبت مني الموافقة، فقد اعتبرت أن في الأمر مغامرة غير محمودة العواقب، فماذا يستطيع القارئ الذي لم يعرف عمّان في أيامها القديمة، ولم يصادف بشرها أو يسمع بالوقائع الصغيرة التي وقعت فيها، أن يرى في المشاهد التي كانت ثم توارت إلى الأبد؟ ثم ما الصلة بين المدينة التي كانت والمدينة القائمة اليوم؟

أسئلة من هذا النوع ظلت حائرة، معلقة، إلى أن دعيت إلى إسبانيا للقاء المترجمين ومناقشة صيغ الترجمة الأخيرة إلى اللغات السبع التي ترجمت إليها «سيرة مدينة»، وكم كانت مفاجأتي ثم دهشتي وأنا أكتشف مع تلك الكوكبة المميّزة من المترجمين أن لكل واحد «عمّانه»، وأن لكل «عمّان» سيرة تتفق وتختلف مع

سِيَر المدن الأخرى، وأنه من خلال مدينة بالذات يمكن استعادة أماكن وأزمنة تعني الكثيرين، ويرى فيها الكثيرون ملامح مدنهم.

إن الإنسان، في أحيان كثيرة، لا يكتشف إلاّ متأخراً الكمّ الكبير من الأشياء المشتركة التي تجمعه بغيره، ويعجب كيف خفيت عنه، أو لم ينتبه لوجودها ودورها طوال الفترة السابقة.

ليس ذلك فقط، وهو يتأمل مدن الآخرين، وحياة الذين عاشوا فيها، تتبدى له بوضوح، وإن يكن بشكل مفاجئ، مدينته تحت أضواء جديدة، وكأنه يستعيد حلماً كانِ ذات يوم ثم تلاشى، فالصور والمشاهد التي كانت متوارية في الذاكرة تعاود الظهور، تماماً مثل الأسهم النارية وهي تصعد ثم تتفجر، أين كانت تختفي؟ وإذا كانت بعيدة بهذا المقدار فكيف تظهر الآن وتتدفق بهذه السرعة؟

إن المدن الجديدة بمقدار ما تشكّل إضافة لنا ونحن نكتشفها، فإنها تجعلنا نكتشف مدننا، المدن التي وُلِدنا وعشنا فيها، والتي تشكلت منها ذاكرتنا، وأعطتنا جزءاً من ملامحنا، ودربت أعيننا وأسماعنا على أشكال وألوان وإيقاعات أصبحتْ جزءاً منها. وهكذا تصبح المدينة، أية مدينة، تعرّفاً وإعادة اكتشاف معاً، فنحن نعرفها ولا نعرفها، رأيناها ولم نرها، جديدة وقديمة في آن واحد، وهي بكل المقاييس إضافة لذاكرتنا. وبهذه الطريقة يصبح للمدن مشهداً جديداً ومختلفاً، وتصبح أكثر من مجرد مكان.

في طليطلة، أثناء مراجعة الترجمات، ثم أثناء تجوالنا في الحواري الضيقة دون تهيُّب، بدا لي أن الجميع يعرفون، بشكل

ما، عمّان، وتأكد ذلك أكثر ونحن نناقش عدداً من التفاصيل المتعلقة بالطقس وبأسماء وأوصاف بعض الحيوانات والطيور، وكان يلذ لكل مترجم أن يستعير من مدينته الصور والمشاهد كي تقترب عمان، وتبدو مجسّدة واضحة للجميع، وتكون النتيجة أن تصبح عمّان الرابضة على أطراف الصحراء، المدينة التي تعني كل واحد، وتقبل عليه كمدينته.

لقد كانت ورشة طليطلة جميلة، مفيدة، ومثلت بالنسبة إليّ أكثر من جسر للوصول إلى تخوم ما يسمى بالمدن الفاضلة، المدن التي يحبها الإنسان ويشتاق إليها، وربما يكون قد قضى وقتاً غير قصير وهو يبحث عن البوابات التي تقود إلى داخلها، ليكتشف الفتنة والغموض وليعرف الأسرار التي تجعلها هكذا.

لذلك كانت مناقشة «سيرة مدينة» في طليطلة بداية التعرف على مكان يشبه عمّان، ويفتح أفقاً لمعرفة أكمل وأدق للأماكن والبشر، كما يساعد على البدء برحلة طويلة لاكتشاف العالم والتعرّف عليه، لأن بداية العلاقة مع الآخر هي المعرفة، وهذا ما يجعل «ذاكرة المتوسط» التي تتناول السيرة الذاتية والمدن بداية خصبة لرحلة طويلة.

لتكتمل «ذاكرة المتوسط»، وكي تتواصل رحلة الاكتشاف إلى النهاية، أي رصد المدينة، أية مدينة، في تحولاتها التي لا تتوقف، وأثناء تلك الزيارة التي قام بها مترجمو «سيرة مدينة» وعدد من المشرفين على ذاكرة المتوسط إلى عمّان بدعوة من أمانة عمّان في ربيع 1998، وخلال التجوال في مدينة بترا الأثرية، وما تثيره في الذاكرة من الصور عن التحولات التي تلحق

بالمدن، اقترحت على هذه المجموعة التي انشغلت خلال شهور متواصلة بترجمة كل تفصيل متعلق بعمّان في فترة الأربعينات، وكي نلمّ بالتغيّر الذي جرى عبر نصف قرن، لو أن شيئاً يكتب عن عمّان الذاكرة، وعمّان المشهد الذي تراه العين، وبالتالي يمكن أن نرى كيف تتغيّر المدن، وكيف تلحق بها الشيخوخة، وكيف تمتلئ ملامحها بالتجاعيد!

لو قدّر لهذه التجربة، أو غيرها، أن تتبلور، لواصلت المدينة رحلتها عبر فترات زمنية متعددة، وعبر أجيال، وأيضاً بعيون مختلفة. لو أن ذلك حصل لكسبنا نصاً جديداً يشكّل إضافة نوعية ويتيح لنا أن نرى المدن في تحولاتها، وهي تولد المرة بعد الأخرى!

اقتراح مثل هذا، أو ما يشابهه من اقتراحات، ما زال ممكناً، ولعله يفتح أفقاً لكي تظهر المدينة بعيون جديدة ومختلفة.

الرواية مرآة تعكس الخفايا

الرواية العربية اليوم مرآة تعكس واقع المجتمع العربي، وتعبّر عن همومه وأحلامه، ولذلك يمكن من خلالها قراءة المجتمع وإعطاء صورة عنه أكثر مما هو متاح لوسائل التعبير الأخرى، لأن الرواية هي عمل فردي بالدرجة الأولى، إذ لا تحتاج إلى تمويل، كالسينما مثلاً، ولا إلى صالات، كالمسرح والفنون التشكيلية، وبالتالي لا تخضع، مباشرة، للسلطة أو لصاحب رأس المال. كما أن الرواية تختلف عن الشعر من حيث أن الأخير يتوجه إلى العاطفة والوجدان، في حين تتوجه الرواية إلى مخاطبة ملكات الإنسان كلها.

لا يعني ذلك أن الرواية أفضل من وسائل التعبير الأخرى أو أرقى منها، وإنما ميزتها أنها تعمل في مساحة أوسع، تتناول المسكوت عنه، وفي بعض الأحيان المحرّم، وهي تستفيد من الهوامش المتاحة، خاصة في حال غياب المجتمع المدني، وعدم وجود المؤسسات الأهلية، وخضوع معظم وسائل التعبير لهيمنة الدولة أو لمراقبتها. ثم إن الرواية، باعتبارها وسيلة تعبير حديثة،

تحاول توظيف الكثير من المنجزات في المجالات الأخرى، في بنيتها ومن أجل تطورها. ولا بد من القول أيضاً إن الرواية وسيلة ماكرة للتعبير، إذ يمكن أن تستخرج من التاريخ ومن الأساطير ومن السير الشعبية مادة لعملها، وهذه المادة بقدر ما توهم أنها تتناول الماضي، فهي تتطلع إلى الحاضر وإلى المستقبل، وتقوم بعملية إسقاط ومقاربة بحيث يلتقط القارئ هذه الرسالة، خاصة من حيث المقارنة أو المطابقة بين ما كان يجري في الماضي وبين ما يعيشه الآن، وهكذا تستطيع الرواية أن تقول ما لا تستطيعه الأدوات الأخرى، أو لا تقوى عليه.

نتيجة هذه الأسباب، وغيرها، تحتل الرواية اليوم مكاناً مميزاً، ويقبل عليها الناس أكثر من أية فترة سابقة، ويمكن أن تلعب دوراً في زيادة الوعي والإلمام بالقضايا الأساسية، وبالتالي يمكن من خلالها طرح المشاكل الساخنة أو الهموم والأشواق التي تشغل الناس.

ولأن المجتمع العربي في المرحلة الراهنة يجتاز حالة انتقالية، وبالتالي يواجه مشاكل كبيرة، نتيجة التناقضات والمصاعب والتحديات، فمن الطبيعي أن تتصدى الرواية لهذه المشاكل، وأن تعكس ما يترتب على وجودها وتأثيرها، ومن هنا نجد أن الكثير من الروايات يتطرق إلى الهموم السياسية والاستغلال والديكتاتورية، ولذلك نجد، مثلاً، أن السجن السياسي يحتل مساحة ملفتة في الرواية العربية، الأمر الذي لا نجد له ما يشابهه في الرواية التي تكتب في أماكن أخرى، في أوروبا على سبيل المثال. كما نميز في الرواية العربية أيضاً آثار

التغيرات العاصفة والكبيرة التي تتسارع نتيجة النفط أو نتيجة الهجرة والانتقال من مكان إلى آخر، بحثاً عن العمل أو الأمن.

هذه الظواهر والهموم لا يمكن أن يهرب منها الروائي، عليه أن يرصدها، أن يحدد مساراتها واحتمالاتها وما قد تؤدي إليه، لعل الرأي العام، إذا امتلك المزيد من الوعي والفعالية، يساهم في الحد من الحالات السلبية، ويمنع حدوث الأسوأ.

موضوعات مثل هذه تضفي على الرواية العربية طابعاً سياسياً إلى حد كبير، وهذا الطابع، في حالات عديدة، ليس مفتعلاً، أو لأسباب أيديولوجية، إنما هو انعكاس للمرحلة، وما تفرز من أولويات، لذلك يجب أن نتعامل مع الرواية، أية رواية، اعتماداً على صدقها في التعبير، وعلى جودة بنائها، وعلى ما تقدمه من إضافة نوعية، سواء من حيث المعرفة أو تصوير النفس البشرية، وهذا يقتضي نظرة مختلفة من الآخر، إذ لا يصح اعتبار الموضوعات التي تهمّ الرواية الأخرى، أو حتى طريقة بنائها، مقياساً وحيداً للتعامل ثم للتقييم.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن من يريد أن يفهم مجتمعاً من المجتمعات، عليه أن يتوجه إلى الكتلة الأم، إلى المتون وليس إلى الهوامش، إلى الأمور الجوهرية لا إلى المظاهر الفلكلورية، ولعل من أكبر الأخطاء التي تتميز بها النظرة الغربية حالياً أنها تبحث عن الغريب، عن الجزئي، وحتى عن العجائبي، وتعتبره أساساً في قراءة المجتمع. وهذا ما يفسر، إلى حد غير قليل، ما يترجم من الأدب العربي إلى اللغات الأخرى، وما يحظى بالاهتمام أكثر من غيره لدى النقاد ولدى الصحافة في الغرب،

مما يخلق نظرة جزئية وبالتالي خاطئة.

إنني، كروائي، أبحث عن التناقضات في مجتمعي، أبحث عن الأمور القاسية والنابية، وأجعلها مادة لروايتي. بمعنى آخر: أنا لا أخاف من كشف الغطاء، من تركيز الأضواء على المشاكل والعيوب، وأريد من الجميع أن يروا الأخطاء والنواقص، لقناعتي بأن معرفتها بداية حلها. أما أن تؤخذ قضايا جانبية، أو جزئية، وتعتبر أنها وحدها صورة العرب، فهذا لا يقبل به العقل أو الضمير النزيه، كما لا يصور المجتمع على حقيقته، وبالتالي يبقى سوء التفاهم والحذر.

شهادة

زيد دماج

أثناء زيارتي لليمن عام 1977، قدّر لي أن أطل على بعض الأمكنة في المدن والأرياف، فدهشت لجمالها وغرابتها وتنوعها، فقلت لنفسي إن بلداً مثل هذا يحتاج، لكي يُعرف، إلى كاميرا ذكية تصوره في كل الأوقات، وإلى كلمة روائية لتكتشف ما يزخر به من غنى. أما حين زرت بعض استراحات وقصور الأئمة السابقين، فقد عرفت جانباً من مأساة اليمن التاريخية.

في تعز، التي يجللها الضباب كل يوم، قصر للإمام يغرق تحت ثقل الساعات، والتي تقدر بالمئات، إن لم يكن بالآلاف، وكانت هواية الإمام ضبطها وإصلاحها في محاولة للتحكم بالزمن وإعطائه وقعاً وتوقيتاً يناسب مزاجه ورغباته!

وبالقرب من صنعاء، وعلى صخرة لا يعرف كيف قَدَّتْها الطبيعة فجعلتها أقرب إلى المسلة، بنى الإمام استراحة يخلد إليها، وإلى هناك يستدعي المختلفين معه ليناقشهم، فإن اقتنعوا برأيه نزلوا عن طريق السلالم والحبال، وإن لم يقتنعوا كانوا ينزلون بطريقة أسرع: كانوا يُدفعون من ظهورهم لكي تستقبلهم الصخور أسفل المسلة!

وخلال فترة إقامتي القصيرة كنت أكتشف جديداً كل يوم، بما في ذلك سوق الملح في صنعاء، والذي أوحى لي بتسمية روايتي: مدن الملح، باعتباره أحد أسواق تلك المدن!

أما حين قرأت «الرهينة» لزيد مطيع دماج، في أواسط الثمانينات، فقد تأكدت أنه وجد من يعلق الجرس، وأن الكلمة الروائية بدأت تشق طريقها لاكتشاف هذا الأرخبيل الهائل المليء بالصخور والأودية والمرتفعات، وبالبشر المسنين أيضاً، وكان زيد هو من علّق الجرس، وكانت «الرهينة» أول رواية أقرأها عن عالم الضباب والمسلات والكهوف، عالم الأئمة.

الآن تنطوي صفحة زيد. كان انطواؤها مفاجئاً، قاسياً وحزيناً، الأمر الذي يترك في النفس حسرة كبيرة، فالرجل لا يزال في أول كهولته، إن لم نقل في أوج اكتماله، ويفترض أن تكون الأيام أمامه لا وراءه، وأن يقدم بعد «الرهينة» رهينات أخريات، وأن يقول لنا الكثير الكثير عن عالم نحبه كثيراً ولكن نجهله أكثر!

إن قدر عدد من المبدعين المميزين الغياب في الزمن الخطأ، زمن نضجهم واكتمالهم، وحين يكونون مهيئين لقول ما ينبغي أن يقال.

بائسة هي كلمات الرثاء، وبائسة هي الأيام الجافة التي تأخذ أكثر مما تعطي، لكن عزاء الإبداع أنه يبقى حتى إذا غاب مبدعوه، لأنهم كالأنهار دائمو التجدد والجريان.

تحرير الجنوب أفق جديد

أحداث الجنوب، منذ البداية وإلى أن تلفعت إسرائيل بظلمة إضافية كي تغطي انسحابها وتولي الأدبار، جديرة بالتأمل والدراسة، إذ بالإضافة إلى كونها أول انتصار شعبي في ليل الهزائم العربي الطويل، فقد دللت أيضاً على أن النصر والهزيمة لا يكونان دائماً نتيجة تفوق سلاح طرف وضعف سلاح الطرف الآخر، بل تدخل الإرادة والقدرة على الصبر والمواجهة والتحمل، أي الإيمان بوجود الحق والإصرار على انتزاع هذا الحق.

المعارك الرسمية تخاض اعتماداً على موازين القوى، وتتقرر مراحلها ثم نتائجها تبعاً لهذه الموازين. أي أن معظم هذه المعارك يفتقر إلى عنصر الإرادة، أي التحدي، ولذلك فإن الطائرات والدبابات وهي تتناطح، وحدها تقرر النتائج، وما البشر إلاّ أجزاء من المعادن التي تتطاير وتحترق.

معارك الجنوب قدمت معادلة جديدة: إرادة الإنسان وعنفوانه لا يقلان عن الآلة في تقرير النتائج.

وعلى الرغم من أن معادلة وجود الإنسان، وبالتالي عزيمته، كان يراد دفنها إلى الأبد، خاصة بعد معركة الخليج، لأن الآلات وحدها كانت تتواجه وتتخاطب ثم تقرر، وبدا الإنسان غائباً، فقد كان يراد اعتبار القوة لا الحق صيغة الحرب المعاصرة، إلاّ أن المواجهة في الجنوب، خاصة منذ حرب الخليج الثانية، أرادت أن تثبت أن الإنسان، وبالحد الأدنى من السلاح، هو الذي يحسم المعارك ويحدد النتائج، خاصة إذا امتلك الإنسان العزيمة والوعي.

إن الطريقة التي واجهت بها إسرائيل المقاومة الوطنية في جنوب لبنان كرّرت، من بعض الوجوه، حرب أميركا في فيتنام، والنتائج أكدت أن إرادة الإنسان هي الأقوى، ولذلك، وبعد خسائر فادحة، ولأنه لا يمكن كسب حرب مثل هذه، قررت إسرائيل الانسحاب.

كانت وجوه الجنود الإسرائيليين مليئة بالفرح بعد أن عبروا الشريط الفاصل، لأنهم نجوا من موت مؤكد، إن لم يكن اليوم فغداً. وكانت الأمهات على بعد أمتار بانتظارهم، أما جموع اللبنانيين، من سكان القرى المحررة، ومن أبعد مكان في الشمال، فأصبحت مثل الشلالات مندفعة تريد أن تقبّل، أن تشم، أن ترى التراب الذي غاب عنها أو غابت عنه، مضطرة، فترة طويلة، وقد أكّدت هذه الجموع، وبطريقة عفويّة، مدى تعلقها بالأرض.

إنها أول فرحة عربية منذ عقود طويلة، إذ تحققت من حيث لا يتوقع الكثيرون، وقالت ماذا يقدر الناس على تحقيقه حين

يمتلكون إرادتهم ويعبّرون عن مواقفهم. لقد تمّ هذا بإرادة شعبية، دون مشاركة رسمية، ودون أن تتقابل الجيوش وتحسب موازين القوى. وفي هذا درس كبير الآن وفي المستقبل.

ما تحقق هام وكبير... لكن

وهنا يجب أن نمتلك الجرأة لقراءة الحدث قراءة موضوعية بعد أن تطامن الانفعال وزال جزء كبير من الغبار، وأن نستخرج منه دروساً تفيد الأيام القادمة.

هذا النصر الذي تحقق قابل لأن يكبر ويتكرس، وقابل لأن يتآكل، يتوقف ذلك على طريقة النظر إليه والتعامل معه. فالمقاومة حققت هذا النصر من خلال قراءة صحيحة للواقع، إذ بدأت واستمرت كحركة شعبية تعيش مع الناس وتتحسس مصالحهم وأفكارهم وعواطفهم، وكانت قوّتها مستمدة، بالدرجة الأولى، من هؤلاء الناس، لأنها مثلهم، وتعيش بينهم. الآن أصبحت للقضية وجوه جديدة ومتطلبات جديدة، مما يستدعي أن تتكيف المقاومة مع الوضع الجديد، أي أن تعطي للواقع السياسي والاجتماعي ما يستحقه من اهتمام وعناية، ولعل أفضل صيغة أن تصبح قوة سياسية بالدرجة الأولى، تاركة للدولة أن تملأ الفراغ نتيجة غيابها الطويل، وأن تتولى، وبسخاء، أمور التنمية والتطوير وفرض القانون، وحفظ الأمن، وأن تضغط على الدولة لتكون عادلة في التعامل مع المواطنين دون تمييز أو محاباة.

لقد عانى الجنوب طويلاً وكثيراً طوال العقود الماضية، وعبر هذه المعاناة افتدى لبنان، والعرب أيضاً، طويلاً وكثيراً. ولقد حان الوقت الآن، كي يسترد بعض ما يستحق له، إذ يجب أن

يتحول إلى قلعة مزدهرة، لكي يستطيع أن يدافع عن نفسه، وأن يحمي الآخرين، كما هو حال عدد من المناطق الحدودية المشابهة، لكي يبقى الناس مقيمين فيه وقادرين على الدفاع عنه.

إذا تحقق هذا تعزز النصر، وأصبح له مفهوماً جديداً، لأنه يتحول إلى مثال وذاكرة، لكن إسرائيل التي حفظت الكثير من دروس الماضي، والقادرة على امتصاص الصدمات، ستسعى لأن تتحول إلى أداة لزرع الفتن والتحريض على اقتتال الإخوة، وافتعال المشاكل، بحيث تمتص النصر ومعه الإيجابيات وتحوّل الجنوب، ومعه لبنان كله، إلى مرجل للفتن والمشاكل، وهذا ما يجب الانتباه له بحرص شديد داخلياً وعربياً لتفويت خطة من هذا النوع.

لذلك يمكن أن يتحول النصر الذي تحقق، إلى بداية جديدة لنهوض عربي فعلي، كما يمكن أن يصبح لحظة عابرة في هذا السديم العربي الذي لم يستكمل تشكّله الحقيقي بعد، إذ لا يزال عرضة لعدد غير قليل من العوامل السلبية. إن ذلك يتوقف على طريقة النظر والتعامل معه عربياً ولبنانياً.

واستطراداً يمكن القول إن الذاكرة العربية المعاصرة مليئة بالفجوات والأوهام، وقابلة لصياغات متعددة ومتفاوتة، تبعاً لعوامل عديدة. فإذا لم تصبح هذه الذاكرة نقدية، ومعتمدة على المقارنة والمحاكمة، ومستندة إلى قناعات ومواقف نتيجة الاستقراء وحرية الاختيار، لا نتيجة الإملاء والتلقين، فلا يمكن أن تصبح ثقافة التحرير جزءاً من هذه الذاكرة وعنصر تحصين لها، أما إذا غلبت الشعارات المتولدة من وسائل الإعلام

وضجيجها، وكانت بإيعاز من الدولة بالدرجة الأولى، فعندئذٍ تصبح ثقافة التحرير قشرة خارجية، وستارة تختبئ وراءها الهزائم والأكاذيب و «الأفكار» الخاوية، الأمر الذي يولد ردود أفعال معاكسة، وهذا ما لاحظناه طوال عقود متواصلة، إذ تحولت الهزيمة إلى انتصار، والخسارة إلى كسبٍ، واعتبر التراجع ذكاء وبعد نظر، بحيث أصبح المواطن في حيرة من أمره، وقليل الثقة بما يقال، وقد استغلت إسرائيل ذلك وزادت من الفجوة بين الناس وأنظمتهم، وبالتالي أعطت للمواقف مفاهيم ومعاني غير حقيقية.

إن ثقافات التحرير كانت موجودة في مواجهة الاستعمار والتدخل الأجنبي، ولقد استطاعت هذه الثقافات أن تحشد الناس، وأن تحقق نتائج باهرة. ومن أمثلتها الصين وفيتنام وأميركا اللاتينية وأجزاء عديدة من آسيا، وكانت هذه الثقافات هي السائدة خلال فترات من الزمن. ويمكن لهذه الثقافة، بل ويجب، أن تعود للعب دور أساسي في المرحلة الحالية والقادمة، شريطة أن تتطور هذه الثقافات، وأن تتكيف مع شروط المرحلة الجديدة، وأن تستفيد من الوسائل والعناصر التي استجدت وأن تضعها في خدمة الشعوب والتحرر، وهذه تقتضي دراسة التجارب الماضية بروح نقدية ومعرفة نقاط القوة والضعف فيها، وأن تضيف إليها ما تعتبره أكثر ملاءمة للمرحلة الجديدة.

لقد تغيّر العالم كثيراً منذ الحرب العالمية الثانية وحتى الآن، وعلى اعتبار أن النضال الوطني تراجع وعجز عن استيعاب المستجدات والاعتبارات التي استجدّت منذ الحرب الثانية، وظل

أسيراً لماضيه وإنجازاته القديمة، فقد تراجعت رموز هذا النضال، الأمر الذي جعل الناس تنفضُّ عنها، وتبحث عن قيادات جديدة. ولأن الطبيعة تأبى الفراغ، فقد سيطرت قوى أخرى، أو على الأقل ملأت الفراغ الذي تولد نتيجة تراجع القوى الديمقراطية والتحررية.

المرحلة الجديدة، بهمومها وأعبائها والمهمات المنوطة بها، تتجاوز الشعارات التي رفعت خلال فترة الخمسينات والستينات. والنضال الوطني التحرري الذي يريد أن يتصدى في المرحلة الجديدة يجب أن يأخذ بالاعتبار التغير الكبير الذي حصل منذ الحرب العالمية وحتى الآن، وأن يرتقي وصولاً إلى صيغ وأساليب تتناسب مع طبيعة المرحلة الراهنة.

الأحزاب الإسلامية، وإزاء فشل وتراجع القوى الديمقراطية، كانت موجودة لملء الفراغ، ولأن بعض هذه القوى استغلت عواطف الناس وتديُّنها، فقد حاربت على جبهة التحرير والتحريم معاً، إذ حشدت القوى ضد المحتل الصهيوني من ناحية، وحاربت ظواهر العقلانية والتفتح من ناحية ثانية. ولقد استغلت الفئات الحاكمة، وجارتها في ذلك إسرائيل، الخصومة القائمة بين القوى الوطنية وبعض التيارات الدينية، فشجعت الأخيرة وموّلتها، ولعل أبرز الأمثلة موقف السادات والنظام السعودي في تبنّي التيارات الدينية وتشجيعها لتقف في وجه القوى والأفكار الوطنية والديمقراطية، لقد حصل ذلك منذ أواخر عقد السبعينات، واستمر بعد ذلك.

من نتائج التحالفات وتقاطع المواقف والقناعات، فقد

وُجدت بعض الرموز الدينية التي لم تكتف بمحاربة التيار القومي الوطني التحرري الممثل بعبد الناصر، وإنما رفعت الأدعية وقامت بأداء صلاة الشكر عندما هُزم هذا القائد عام 1967.

إن تسلل إسرائيل إلى الثقافة العربية أخذ أشكالاً عديدة وتم من أبواب مختلفة، ولعل هذا التسلل هو الأخطر والأكثر تأثيراً، إذ في مواجهة الإحباط العربي، والشعور بتفوق الخصم، فإن استعداداً متزايداً يبرز ويقوى لتقليد الخصم، كما هو الحال في العلاقة بين المستعمَر والمستعمِر. ثم إن الشغل الدؤوب على الفجوات التي شابت الثقافة العربية في بعض المراحل، ومحاولة توسيع هذه الفجوات، واعتبارها إحدى الصفات المميزة لهذه الثقافة، ومحاولة توسيعها واعتبارها الأساس، وتحريض عدد غير قليل من الباحثين العرب والأجانب للاهتمام بهذه الجوانب، وإهمال ما عداها، كل ذلك كوّن لإسرائيل رأياً فيما يجب أن يبحث أو أن يهمل في الثقافة العربية. يضاف إلى ذلك ما تتمتع به إسرائيل والقوى الصهيونية على مستوى الإعلام العالمي، فهي التي تقدّم وتزكّي وتمنح الجوائز وتصنع النجوم، الأمر الذي شجّع عدداً غير قليل من المثقفين العرب، بحثاً عن الشهرة والترجمة والجوائز، أن يستجيب لما تريده إسرائيل، وأن يمتثل لما تفرضه من شروط، بما في ذلك الزيارة وتقديم الاعتذار، وأيضاً إدخال شخصيات يهودية في أعمالهم الفنية، تعبيراً عن التسامح وحسن النية واسترضاء لمشاعر اليهود.

تحرير الجنوب، وبالشكل الذي تم، يخلق مناخاً جديداً وشروطاً مختلفة، لكن هذا المناخ، كي يعطي ثماراً إيجابية،

يستوجب تفاعلاً واعياً، وعملاً دؤوباً، وحشداً مستمراً للقوى العقلانية والديمقراطية ولكل من له مصلحة في معركة التحرير والتنمية، أي أن المعركة الراهنة، والقادمة أيضاً، تتطلب مشاركة فعلية من الجميع، أو على الأقل من الأغلبية، بغض النظر عن الانتماء الديني أو الطائفي، وبأسلوب من التسامح والتعاون، أما التحريم، أو تضخيم المواقف الجزئية، وافتعال الخصومات والمعارك، فإن هذا ما تريده إسرائيل وما تحاول الوصول إليه.

إن التدين الشعبي يخلو، في أغلب الأحيان، من التعصب ومن العداء للآخر، ولقد استطاعت مجتمعات عديدة أن تتعايش فيها الأديان والمذاهب بتآخ وتعاون، لأن الوطن للجميع، كما يقال، والدين لله، ولأن الدِين علاقة بين الإنسان وخالقه، ولأن قضايا المجتمع وعلاقاته تخضع للقوانين التي وضعها البشر وارتضوها لتكون أساس التعامل فيما بينهم.

تحرير جنوب لبنان درس كبير، فإذا تم تأمُّل هذا الدرس واستيعابه، يمكن أن يشكل انطلاقة عربية جديدة، خاصة إذا التزمت القوى بمنطق هذا التحرير، وأرادت تدعيمه وتوسيعه. أما إذا لم يتم تأمُّل هذا الدرس، أو لم يستوعب، فسوف يكون مثل دروس كثيرة سابقة، مجرد ذكريات ثم حسرات على فرص كثيرة كانت متاحة ثم ضاعت.

المحتويات



عبد الرحمن منيف

من مؤلفاته:

ارض السواد (3 اجزاء)

الأشجار واغتيال مرزوق

سباق المسافات الطويلة

مدن الملح (5 اجزاء)

شرق المتوسط

قصة حب مجوسية

التصميم:
مروان قصاب باشي

الإخراج: آنيا مورينغ
ويزن قصاب باشي

صورة الكاتب:
تفصيل من لوحة
لمروان قصاب باشي

خط الغلاف: محمد قنوع

إشراف فني: حاتم الحاج حسن

ذاكرة للمُستقبَل

إذا عجر الإنسان عن بلوغ هدفه، قد يُصاب بخيبة، ولكنها خيبة تختزن الأمل بالحصول عليه في فرصة أخرى أو بعد سعي، وإذا أخطأ وكانت النتيجة خسارة ما صبا لتحقيقه، فإنه قد يحاسب نفسه ويتحمل مسؤولية ذلك. أما إذا فقد الشيء بسبب عدم تذكره، فإنه في هذه الحالة لا يحتفظ بالأمل ولا ينفع حساب النفس. ففقدان الذاكرة يصيب الإنسان بالأسى، ويترك إحساساً بعجز يحار المرء في تداركه. ولا يبقى له في هذه الحالة سوى أن يسجّل؛ إذ ليس من دواء ينفع أمام ضعف الذاكرة إلاّ التسجيل.

هذا الهاجس يشغل عبد الرحمٰن منيف في أكثر من محطة له، وفي أكثر من كتاب، بل هو ملحّ دائماً على أصدقائه وعلى من يلتقيهم، أن يسجّلوا ويكتبوا، وقد كتب عبد الرحمٰن منيف العديد من المقدمات لكتابات ذات طابع تسجيلي، كتبها أصدقاء، ونُشرت بمساعدة أو بإلحاح منه. وهو نفسه قام بذلك مرّات في كتاباته، بل إنه يمكن القول إن هاجس تسجيل ما يحصل في مرحلة ما، كان يقف خلف أعمال روائية كبرى كتبها، ولعلّ أبرزها «مدن الملح»، التي حاول فيها تسجيل مرحلة التحول من حياة البداوة إلى عصر النفط، وكذلك «أرض السواد» التي سجّل فيها مرحلة من مراحل الصراع مع الاستعمار الإنكليزي، كما سجّل نمط الحياة في العراق وصورة الشخصيّة العراقية. وفي معظم رواياته لم يكن حضور التاريخ يهدف إلى تحديد زمن الرواية، بل كان مناسبة لتسجيل أحداث وقراءة مر[illegible]

تبدو كتابات عبد الرحمٰن منيف المتأخرة، منذ [illegible] الباهي» مروراً بـ «لوعة الغياب» و «رحلة ضوء» وكأنها [illegible] هو نفسه ما يطالب الآخرين به، ويأتي كتاب «ذاكرة للم[illegible] شهادات حول محطّات وأشخاص يعيشون في ذاكرت[illegible] تسجيل ذلك ليبقى للمستقبل.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
المركز الثقافي العربي - للنشر